

JOSE GABRIEL

VINDICACIÓN DE LAS ARTES

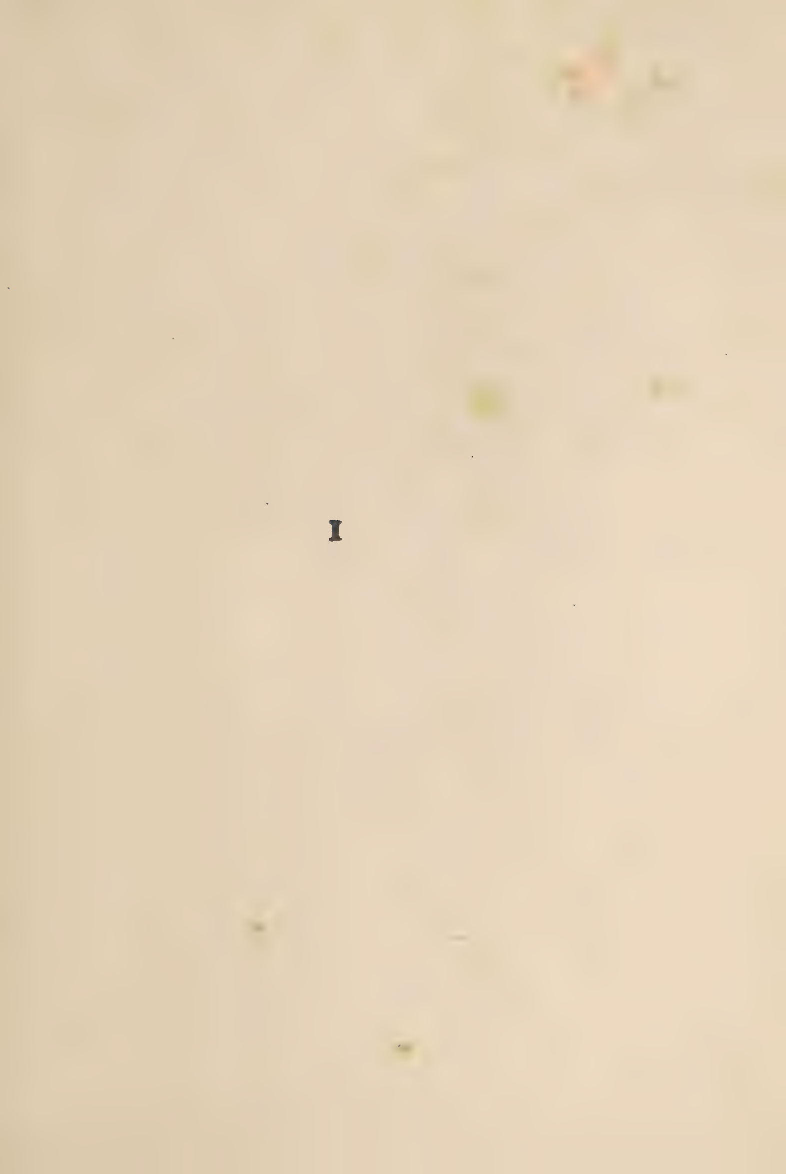
BUENOS AIRES

1926

José Gabriel.

Al Excelentisimo Señor Gobernador Don Jose Luis Cantilo

Entre muchas propiedades que lastiman a la dignidad, tiene la democracia la de posponer los hombres a los puestos. El puesto es todo, el hombre nada. Así, mientras un ser cualquiera se halla investido del poder público es excelentísimo y gobernador; en cuanto deja el poder no es ni gobernador ni excelentísimo. Apartándose de tan aflictivo criterio, el autor de este libro considera a los hombres en primer lugar. Para él, pues, nada importa que un conciudadano desempeñe o no momentáneamente un cargo público: si lleva consigo las calidades de excelencia y de gobernador, le tendrá por lo uno y por lo otro en la situación en que le encuentre. Por eso dedica su obra al Excelentísimo Señor Gobernador Don José Luís Cantilo.



I

ARTE Y BELLAS ARTES

Arte es la moral, arte es la política, arte es la medicina, y artes son la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura y la música. Son artes estas actividades humanas porque en ellas no persigue el hombre la verdad sino lo hacedero. Quienquiera que legítimamente aspire a ser tenido por moral no necesitará preocuparse por la verdad de su conducta, desde que nunca será más verdadera ni más falsa la vida de un santo que la de un bandido. Su preocupación irá en pos de un tipo de vida en el que imperen determinados principios de honradez, claro está que sin menoscabo de las demás condiciones afluentes a la existencia, o no sería vida. Análogamente, al político sólo nos es dado exigirle que gobierne la sociedad, y al médico que restituya la salud a los enfermos. Cómo arribarán a sus

fines el médico, el político y el moralista, es su secreto y es su arte. Pues por lo que hace al pintor, al escultor, al arquitecto, al literato y al músico, sabido es que no nos toca hablar más que de música, de literatura, de arquitectura, de escultura y de pintura, sustantivos que, cuando no encubren fraude o error, repelen el adjetivo "verdadero", como la mecánica repele toda adjetivación de moralidad.

De estas artes, o acaso más propiamente, de estas direcciones del arte, las tres primeras en la mención — moral, política y medicina — podrían significarse como artes de la bondad; las cinco siguientes son las que de costumbre se denominan bellas artes. Ahora bien, es convención tradicional en la cultura de Occidente aludir nada más que a las que manipulan la belleza cuando de artes se habla. Por continuar tal tradición, cuya contra no demanda el objeto de este libro y retar-

daría inútilmente su logro, se ha dicho en el título VINDICACION DE LAS ARTES, aunque sólo de las bellas artes se tratará, lo cual debe ir sobrentendido.

LAS ARTES DEL SIGLO

El daño a cuyo remedio intenta acudir este trabajo no es originario del siglo presente. Ya en el ochocientos vemos a las artes en promiscuidad y alteración. Pero los cinco lustros que van cumplidos de nuestra centuria parecen haber acelerado y acentuado de tal suerte la desorientación artística, que no será exceso atribuírsela en propiedad. Por todos lados, en efecto, se muestran hoy las artes desviadas de su derrotero, hijas de móviles vagos e inoportunos, aspirantes a finalidades bastardas y asidas a la trampa o a la engañifa para su manifestación. La música se pasa a la pintura y a la literatura y rebaja su misión al remedo

de los ruidos; la pintura se deja conducir por la literatura; la literatura añora la pintura; la arquitectura no sabe qué hacer, y la escultura quiere ser arqueología. Se ha olvidado de la escala el músico, de la pintura el pintor, de la escritura el literato, de esculpir el escultor y de construir casas el arquitecto. Y ha acontecido y acontece todo este embrollo en nombre de difusas aspiraciones transcendentes que obcecan a los artistas y los críticos estimulan. Nada o muy poco que no fuera el arte de su competencia tenía en vista el clásico cuando laboraba. Por eso el clásico produjo arte y significación, como quien sabe qué cosa sea arar la tierra, y si no la surca sabe que no la ara ni puede sembrar. El artista de hoy procede a la inversa: todo lo tiene presente, menos su arte, y por eso no crea arte ni filosofía, como quien presumiendo que arar la finca es mirar a las alturas, apunta la reja del arado

hacia el cielo y arroja al aire la semilla.

Frente a tal desvarío, del que participa todo el mundo espiritualmente occidental, se ha de entonar la acallada voz del sentido común. No más que la evocación del sentido común se requiere. Las artes se han ofuscado en un formidable enredijo de filigranas mentales, y el sentido común puede restablecerlas en camino; las artes sufren injusta desposesión y hay que vindicarlas.

EL VUELO EN EL VACIO

En los comienzos de la *Crítica de la razón pura* pone Kant la certera metáfora de la palomita que presume que si no hubiese aire en el espacio podría volar más libremente. No sabe la palomita que faltándole el aire que ahora la contraría y la obliga a forzar su aleteo, no volaría de ningún modo. Ilu-

SONETO CLÁSICO
DE
DANTE

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogni lingua divien tremando muta,
e gli occhi non ardiscon di guardare.

Ella sen va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltá vestuta,
e par che sia una cosa venuta
di cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sí piacente a chi la mira,
che dá per gli occhi una dolcezza al core,
che intender non la puó chi non la prova.

E'par che della sua labbia si muova
uno spirto soave e pien d'amore,
che va dicendo all'anima: Sospira.

sión análoga a la de esta avecilla la hemos experimentado todos alguna vez. Todos, en efecto, como sufrimos el sarampión, pensamos alguna vez que las normas trababan nuestra acción en la vida y que si prescindíamos de las normas podríamos desenvolvernos con mayor facilidad. No sospechábamos que era imposible volar en el vacío. La experiencia razonada vino luego a advertirnos de nuestro error. Entonces comprendimos que las normas estorbaban nuestra faena, pero la estorbaban como el hierro resiste a la forja, para que la forja pueda existir; como el aire obstruye el vuelo de la paloma, para que la paloma se sostenga. Y pudimos seguir aspirando a torcer las normas, pero ya no prescindimos de ellas. Eran nuestro aire, eran nuestra única posibilidad.

DIOS OBLIGADO

El anarquismo en política es la más aguda expresión de ese ineludible y transitorio anhelo de ilimitada libertad, luego discretamente reemplazado por un jerárquico liberalismo. En arte es la impulsiva creencia de que el artista es como un dios, dueño y señor absoluto de sus criaturas, según con frecuencia se propala por ahí. Y no cabe duda en que el artista, más que ningún otro hombre es dueño de sus creaciones y más que ningún otro se aproxima a Dios. Pero no se olvide que si Dios crea al hombre lo crea a su imagen y semejanza, es decir, con una obligación previa a su acto creador, es decir, con restricciones en su omnipotencia, es decir, con aire en el vacío, lo que tiene por objeto comprender él mismo y darnos a comprender su obra. Si, pues, también Dios omnipotente obedece a alguna norma en su creación, por mu-

cho que a Dios se avecine o por hallarse muy cercano de él, el artista no puede prescindir de obediencia en la suya. Imagínese un músico que extrae al azar sonidos de un instrumento: será más libre que el que componga una melodía, pero no será inteligible.

LA SUMISIÓN NECESARIA

La literatura en sus manifestaciones superiores está gobernada por una gramática y una retórica. Constituye la gramática el conjunto de elementales reglas de la inteligencia, sin las cuales no puede haber retórica ni siquiera literatura; la retórica constitúyenla las más complejas leyes del decoro gramatical. También las demás artes se hallan sujetas a una gramática y a una retórica, y también como en la literatura en ellas la gramática representa a la inteligencia elemental y la retórica al decoro variable o estilización.

Gramática en pintura sería el diseño, el bulto en escultura, la escala en música, la habitabilidad en arquitectura. Prescindir de cualquiera de estos elementos primarios en el arte respectivo, equivaldría a prescindir del propio arte. Gramática se llama, pues, la primera e ineludible forzosidad del artista que no pretenda volar en el vacío o que no se crea más que Dios.

LA POSIBLE LIBERTAD

Sometido originariamente a la gramática como a su condición física, el artista tiene su escapatoria individual en la retórica. Se ha hecho común e inteligente: ahora puede hacerse propio sin que deje de darse a entender. Literato, escribe la *Iliada* o el *Quijote;* pintor, dibuja y colora el *Cardenal* o la *Ronda nocturna;* escultor, modela la *Venus* milense o *Moisés;* arquitecto, erige el *Partenón* o la *Alham-*

bra; músico, compone la *Novena sinfonía* o *El anillo.* La *Ilíada* épica, el *Quijote* novelesco, el *Cardenal* definido, la *Ronda* impresionista, *Venus* serena, *Moisés* atormentado, el *Partenón* macizo, la *Alhambra* vana, la *Novena* sentimental y *El anillo* representativo, son otros tantos productos artísticos de comunidad gramatical e individualismo retórico. En la retórica, pues, es donde el artista puede desplazar anchamente sus ansias de creación.

LIBERTAD RESTRINGIDA

La gramática explícita (la gramática explícita por oposición a la gramática tácita, cuyo nacimiento es paralelo al del idioma) aparece tardíamente, cuando el idioma ha adquirido formas superiores. Por este motivo, desde sus comienzos la gramática se excede a sí misma e incorpora a su cuerpo de doctrina principios y leyes que más bien

pertenecen a la retórica y que, de haberse escrito cuando el idioma empezó, no habría tenido en cuenta. La sintaxis figurada, por ejemplo, es un asunto gramatical que en realidad sólo compete a la retórica. Nadie, empero, juzgaría oportuno ni útil acortar los alcances conquistados por la gramática, reduciéndola a un esquema elemental. Al contrario, si el objeto de todos nuestros afanes científicos es someter la necesidad a la lógica y el caos a la organización, debemos considerar como objeto científicamente logrado el que la gramática haya conseguido normalizar algo más que el sencillo empleo inteligible de las palabras. Esto quiere decir que si se habla de la gramática como obligación artística inexcusable no debe entenderse por tal una simple obligación semejante a la de existir para ser hombre. La gramática escrita contiene más elementos que los de la mera existencia natural del idioma;

contiene las condiciones naturales de la inteligencia y algunas de sus imperativas formas de gala que la experiencia milenaria ha acondicionado.

Por consiguiente, la libertad de que el artista disfruta en la retórica, con ser amplísima no es total: hállase limitada justamente en la medida en que la retórica ha cedido a la gramática materia de ley. No de otro modo la libertad del hombre, que ya está sometido a su persona física, se encuentra coartada también por condiciones de origen arbitrario pero que la coexistencia ha erigido en norma vigente y general.

GRAMATICA SUPERIOR

Magnas obras del arte universal acabamos de tener presentes. Su existencia nos dice que el arte no está en los albores. La gramática artística, por lo tanto, no puede constreñirse a de-

clarar: la pintura es el diseño, la escultura el volumen, la música las siete notas, la arquitectura la habitabilidad. Son eso necesariamente, pero ya son algo más. Ese algo más, aunque en gran parte normalizado, no es susceptible de estricta definición. La gramática literaria sólo consigue definir la sintaxis figurada por la negativa, diciendo que no es la recta. Para un espíritu culto y sincero no habrá sin embargo dificultad alguna en reconocer claramente el legítimo contenido de esa implícita codificación extendida a comarcas más dilatadas que las de la inteligencia elemental. Nadie, por ejemplo, en actitud de honesta comprensión dejará de ver que si la gramática le ordena primitivamente al dibujante dibujar, hoy le prescribe además dibujar narices que no salgan disparadas de las orejas. El tiempo ha transcurrido; las conquistas de unos han sido legadas a otros; se ha perfeccionado el arte: o

se inventa otro, o se toma el conocido en su último grado de perfección.

ELEMENTOS FORZOSOS

He aquí algunos de los elementos artísticos de origen arbitrario que por virtud de la colaboración humana han adquirido rango de prescripción gramatical.

En toda literatura, la puntuación. La puntuación es esencialmente una cuestión de temperamento. Lo es de tal modo que constituye factor preferente en la variedad personal de los artistas de la palabra. Con todo, leyes generales rigen la puntuación que no es posible desacatar. Quien pregunta sin interrogación obliga al que escucha o lee a interrogar la pregunta; quien enfila los conceptos sin amojonarlos los confunde; quien remata el período sin puntualizarlo lo deja pendiente.

En literatura prosaica el disloca-

miento del ritmo. Momento que obliga a otro momento en la palabra, no es momento prosaico, sino de canción.

En poesía, al contrario, la observancia del ritmo. Dice la gramática poética que el verso perfecto ha de obedecer a ritmo, a rima y a medida; pero aunque no perfectos podemos hacer versos blancos (sin rima) y versos libres (sin rima y con personal combinación métrica). Lo que no podemos evitar es el ritmo, o no cantarán las palabras y haremos prosa, aun cuando utilicemos metro y consonancia.

En pintura (comprendiendo por igual al que dibuja solamente y al que dibuja y colora, pues los dos pueden ser pintores) la fidelidad a las formas reales de los objetos representados. Desde el capitel corintio hasta el ornato Luis XV, la hoja de acanto ha aparecido con diferentes aspectos de estilización. Nunca, empero, ha perdido su figura real de hoja de acanto, re-

conocible en todos los estilos. Los griegos habían canonizado la talla varonil en determinada proporción de busto y piernas sobre la medida de la cabeza; los griegos mismos modificaron esa proporción; modernos y contemporáneos la han alterado en otros sentidos; pero todos han hecho cuerpos humanos. Puédese distraer las líneas naturales de un pez o de un reno. El primitivo hombre de las cavernas ya dibuja en las rocas renos y peces que la posteridad reconoce sin aviso.

En escultura la apariencia de movimiento y flexibilidad. Elementalmente son esculturas los bultos pétreos y arcillosos de los egipcios, los chinos, los arcaicos griegos, los americanos antiguos; pero estamos en que la gramática contiene hoy algo más que lo elemental. Así, pues, es gramática escultórica la de Fidias, que moviliza la piedra y le comunica blandura. Conocido el grupo de las *Parcas* no es po-

sible, sin acto de retroceso, volver a representar los simétricos pliegues de las vestiduras de los arcaicos ni la rigidez de las formas aztecas.

En arquitectura el disimulo o atenuación de las fuerzas de carga y sostén. Construye una casa quien yergue cuatro paredes verticales y las techa horizontalmente. Son construcción asimismo los dólmenes. En categoría artística sólo entra la construcción que decora las obligaciones de la estática, o sea, el griego que tira el arquitrabe entre la columna y el entablamento, o el gótico que hermosea las enervaduras o los arbotantes. El capitel ya es un cojinete retórico; el ábaco es un cojinete gramatical. Puede faltar el capitel (como falta en el orden dórico); si el ábaco falta, la columna perfora con su fuste el arquitrabe, a pesar del equino.

En música la melodía. Muda con los estilos y aun con los géneros musicales el dibujo melódico; pero en todo estilo

y género ha de haber melodía, que es la línea intelectual de la música y sin la cual no poseen los sonidos más valor que en dibujo los trazos sueltos.

Tales son las más salientes normas de la gramática artística, contra las que todos nos hemos revelado alguna vez, concluyendo por admitirlas para superarlas cuando ya no nos parecía factible volar en el vacío.

UN ARTE INFANTIL

Pues bien, la característica de las artes contemporáneas es que se producen normalmente bajo ese impulso anormal de rebeldía contra las leyes constitucionales. Lo que en todo tiempo ha sido aspiración transitoria de la adolescencia, pretende ser hoy permanente realidad de la madurez. Las ilusiones reservadas a la inexperiencia y a la irreflexión han ascendido a la categoría de posibilidades serias. El arte no reconoce

retórica ni gramática en ninguna propensión. La paloma se sostiene en el vacío. Y ahí tenemos un arte infantil ejecutado por hombres y por hombres considerado con toda gravedad.

II

Dícese que unos señores envidiosos de la fortuna del descubridor de las Américas, por desmerecer su obra a sus ojos le echaron en cara su facilidad. A lo que Colón, tomando un huevo de gallina, invitó a sus detractores a que sobre una superficie plana lo asentasen por un polo.

Conocida es la anécdota. Colón casca el huevo y lo deja erguido sin amparo. Tal legendario hecho ha servido reiteradamente de excusa para los que en el ejercicio de un arte pudieron resultar convictos de facilidad o simpleza. También era fácil cascar al huevo, pero a nadie le ocurrió cascarlo antes de Colón. Con lo que se arresta toda objeción a la facilidad de una obra dada.

Preciso es sin embargo que renunciemos a la sugestión tradicional de

la anécdota. Su alegoría es aplicable al caso de Colón en particular y talvez a otros muchos. No lo es universalmente, como se va a ver.

HOMBRES PROPULSORES Y HOMBRES PARARRAYOS

Toda la obra de los hombres, por varia y divergente que en otros aspectos aparezca, se reduce en postrero análisis a esta dualidad: es obra de afuera adentro o de adentro afuera del individuo; es obra de acopio o de siembra. Para la inductora están los hombres geniales, que por impulso original crean las circunstancias de sus actos; para la obra de recolección los hombres despiertos, que por capacidad receptiva atraen a sí las circunstancias creadas. Los primeros son hombres propulsores; los segundos, hombres pararrayos. En unos, el mérito de la producción consiste en la ciencia o arte que la pro-

ducción misma revela; en otros, todo el merecimiento o el merecimiento mayor se halla circunscripto a la oportunidad. Púedese enjuiciar a aquéllos según los esfuerzos desplegados; no a éstos.

Colón es de los últimos. He aquí, si no, un hecho que nadie osará contradecir. Conoce todo el mundo el nombre de Colón y lo recuerda con vivo sentimiento de gratitud. No es común, empero, que su nombre sirva de aliciente mental. Admiramos al glorioso navegante, pero no lo sentimos gravitar sobre nuestras cabezas. Le otorga el premio la moral, pero la razón queda perpleja al considerar que, si no él, otro habría venido que descubriese las tierras transatlánticas. Es que Colón fue hombre de acopio y no de siembra. Como temeridad de empresa y valor de ejecución, más merecedores que los viajes colombianos son los de Caboto, Magallanes, Elcano o Solís. El que la aureola de Colón ofusque los nombres

de estos otros arrojados navegantes, débese principalmente a que está formada por un cúmulo de circunstancias que hicieron significativa su expedición y con las que los sucesores ya no podían contar. Los hombres y las cosas habían tornado imperiosamente necesaria la sencilla acción de cascar el huevo sobre la mesa. Colón la ejecutó el primero y esa es su gloria. No le pidamos cuenta de las energías que en ejecutarla desplegó. Todo esto, naturalmente, exagerando a propósito la faz expresiva de su egregia aventura, en detrimento de la victoria de su ejecución, que no fue nada fácil, por cierto.

Pero Cervantes escribe el *Quijote.* Ahora ya no nos interesan las circunstancias ni la oportunidad. No nos interesan al extremo de que, para saborear el *Quijote,* podemos prescindir absolutamente del hecho conocido de que fue compuesto con el menudo propósito de distraer a las gentes de ciertas

lecturas enervantes. Nos interesa la obra misma. Su arte es su única razón y su mérito. Al leerla experimentamos la ingrata certeza de que si Cervantes no hubiese existido no se habría compuesto el *Quijote*. Cervantes era hombre propulsor. A él sí nos es lícito y obligado traerlo al contraste del esfuerzo. Como descubriésemos que cualquiera podía escribir el *Quijote,* Cervantes sería despojado de su señorío artístico.

FACILIDAD Y DIFICULTAD

En consecuencia, cuando una obra artística se muestra con simple y fácil ejecución nos da motivo suficiente para desdeñarla. Bastó que Colón surcase el Atlántico una vez para que millones de almas vulgares pudiesen luego atravesarlo. No se necesitaba más que la comprobación de que se podía atravesar.

Homero compuso la *Iliada* y nadie ha renovado la hazaña.

Fácil puede serle, es claro, a un maestro en el arte producir una gran obra. No por eso despreciaríamos su producción. Su facilidad del momento es hija del dominio de una dilatada serie de dificultades. Pero si, maestro o aprendiz, escribe unos versos sin metro, sin rima, sin ritmo y de sentido vulgar, siempre nos será consentido decir que su facilidad es la de cualquier quídam, aunque no sea artista.

ARTE FACIL

Primer aspecto visible del arte de hoy es ser un arte fácil. Entiéndase: no es un arte sencillo. Al contrario, es el más enrevesado que se puede pedir. Nada, en efecto, tan laberíntico como los cuadros cubistas, las novelas futuristas o el creacionismo poético. Pero su enredo es el de la madeja que un

niño ha desordenado sin querer. Es arte fácil y al alcance de cualquier capacidad de invención y ejecución. Sólo ponerse a ello hace falta para producir a granel composiciones poéticas a tono con los ultraístas.

Apollinaire escribió sonetos clásicos y tonterías. Las tonterías se las imitaron prontamente todos los jóvenes literatos de Europa; los sonetos permanecen sin sucesión, como — sin comparar unos con otros — los de Shakespeare, Ronsard, Lope de Vega o Dante.

EL ETERNO PARVULO

En sinceridad plena no habrá quien niegue que la adopción de la facilidad, lejos de ser invento contemporáneo en el arte es un anciano achaque de todo el que empieza a escribir, a pintar, a esculpir, a componer o a ejecutar música. Es frecuente en las academias el

caso del principiante que quiere tomar los pinceles sin haber estudiado dibujo; y la señorita que va al conservatorio a aprender a tocar el piano, de entrada querría ejecutar bailables y con gusto prescindiría de los métodos si su ignorancia de la representación de las teclas no le impidiese arrancar al instrumento toda ilación de sonidos. Siempre la natural pereza humana ha perseguido la vía más fácil, y a causa de este viejo anhelo de facilidad los artistas de hoy rechazan las normas.

Inútil es el engaño. Kandinsky con sus garabatos no inventa nada ni siquiera tiene un gesto audaz. Es el eterno párvulo que cree que los garabatos pueden ser cuadros.

TRABAJADORES A SU PESAR

Parece innegable que el móvil principal de los conquistadores españoles de América lo constituía el afán de ad-



I.

quirir riquezas fácilmente. Sucedía después que la conquista del oro peruano les resultaba empresa más ardua que todo otro trabajo que hubieran emprendido para enriquecerse. Pocos regresaban a sus tierras y de esos ninguno rico. Pero ello es que todos se embarcaron con la esperanza de medrar a poco costo y fuera de las vías comunes.

También los artistas del día, embarcados en la esperanza de la facilidad, se encuentran en seguida con que han de vencer tremendos obstáculos. El futurismo debe crear un formidable cuerpo de doctrina para dar consistencia teórica a su empleo; el creacionismo se ve obligado a apoyarse en una coherente elaboración mental; el ultraísmo lucha denodadamente por derribar las barreras de una tradición enemiga; el expresionismo musical tropieza con la insuficiencia de los instrumentos usuales, y todos tienen que librar recias batallas sin tregua contra la indi-

ferencia, el desprecio o la burla. Con la osadía moral y las energías intelectuales desplegadas por los dadaístas en sus combates de París, habrían tenido de sobra para enriquecese sin ir al Perú. Mas nada de eso los exime del cargo de pereza. Pizarro fue un holgazán que por haber querido ser rico sin trabajo tuvo que trabajar sin ser rico. Los artistas de avanzada trabajan quizá más que ningún otro y no llegan a ser artistas. Los condena irremisiblemente el pecado capital de haber presumido lograr algo sin esfuerzo.

EL CUBISMO COMO REPRESENTACION GEOMÉTRICA DE LA REALIDAD

En el orden cronológico de estos movimientos del arte fácil aparece primero el cubismo. Muy distante del último — el "ultra" — se nos figura hoy el futurismo. Sin embargo, ya Marinetti y los suyos miraban el cubismo como

cosa pretérita. Boccioni tenía para sí que el cubismo significaba un gran paso adelante desde los impresionistas, pero aun lo censuraba por académico. Tal es la inconsistencia de estas creaciones díscolas, que "en un día nacieron y expiraron".

Dos intenciones diferentes subraya la pintura cubista: la representación geométrica de las figuras es la primera y cardinal; la segunda y dependiente es la aglomeración de las figuras.

Como representación geométrica de personas y cosas, el cubismo parece una tentativa de intelectualización del arte. Las expresiones científicas son de proyección universal; las artísticas sólo atañen al individuo. Toda ley científica encierra una verdad general; todo hecho artístico es una verdad particular. Por eso la ciencia opera con esquemas y el arte con hechos. El cubismo ofre-

cía esquemas. Trasladaba, pues, el arte a dominio propiamente científico.

Ahora bien, con intención geométrica o sin ella, a todos, cuando empezamos, nos resulta más fácil ver en las cosas un esquema simple que una compleja realidad. Un óvalo más o menos correcto es la figura con que el niño representa siempre la cara; el busto es un cilindro o un cono; las piernas y los brazos, líneas rectas. Si más tarde nos acercamos a la realidad y descomponemos el óvalo, el cilindro, el cono y la recta, es porque la reflexión nos impone la necesidad del acercamiento.

Despójese, pues, al cubismo de esa connivencia intelectual con que, aun extraño al arte, pretende pasar por disciplina seria y significativa y quedará un acto pueril.

AGLOMERACION Y SIMULTANEIDAD

Aunque por los futuristas vejado, el cubismo viene a confundirse con ellos cuando además de la representación geométrica de la figuras se propone la aglomeración, que los futuristas llaman simultaneidad.

Cubistas y futuristas persiguen en este punto la claridad por la vaguedad, el orden por el desorden, el objeto por los rastros.

En nuestra visión habitual los objetos se invaden unos a otros, y en nuestra audición las palabras acuden a medio decir y simultáneamente. Pero si ante los demás queremos reproducir nuestra visión y nuestra audición, no nos queda otro recurso que individualizar y contener los objetos y concluir y alinear las palabras. El cubismo y el futurismo pretenden comunicarse en subjetivo estado de confusión, y es como si, por rebeldía a las

necesarias normas del pensar, quisiéramos construir un sistema filosófico con ideas imprecisas, contradictorias y en tumulto, pues conviene saber que también la mente antes de manifestarse concibe tumultuosamente, contradictoriamente y vagamente.

EL MOVIMIENTO DEL REPOSO

El pajarillo que vuela de un árbol a otro describe una línea con su vuelo. Como todas las líneas, la del vuelo de este pajarillo está trazada por una serie de puntos. Cada punto es un reposo. El pajarillo, pues, no se ha movido, porque no es posible que un movimiento se halle constituído por una serie de reposos, como no es posible que una serie de negaciones constituya una afirmación.

Si frente a Diógenes que camina y no razona, la férrea lógica de Zenón se desvanece, frente a los futuristas

que razonan y no caminan cobra densidad de muralla. La figuración tradicional del caballo en escultura y en pintura, con sus cuatro patas quietas, no es la figuración del movimiento; pero si cuatro patas quietas no andan, veinte patas quietas no andarán más. Aquí sí que Zenón victorioso podría afirmar que cuanto más largo fuese el recorrido del pájaro, más notoria sería la demostración de su quietud, pues a mayor número de puntos más reposos, a más patas quietas más detención.

LA ALUCINACION DEL MOVIMIENTO

Son sobre todo los futuristas unos fanáticos del movimiento. En épca de trajín loco y de bulla, la carrera del automóvil a toda velocidad los alucina la extremo de parecerles espectáculo "más hermoso que la *Victoria de Samotracia*".

También el griego que vio con ojos de artista la *Victoria* insigne en la prora de los navíos tuvo particular dilección por el movimiento; pero no fue un alucinado.

La *Victoria* erguida en el despunte de las naves, desplegadas las alas, tensa la armadura del busto y los pies lanzados, desfilaba serena entre el tumulto del viento que la envolvía y la quería arrestar. De su desfile osado dejaba talvez en la retina una estela brumosa que era un batir de alas y de pliegues adheridos al cuerpo. El griego que con ojos de artista presenció su paso, no pudo conformarse con la estela que la *Victoria* posponía: la estela era el rastro y la *Victoria* una mujer maravillosamente formada. Pero como tampoco la maravillosa formación de la mujer que precedía la audacia de las naves manifestaba todo su hechizo sino en pugna con los vientos, detuvo unos instantes a los vientos y

II.



a la *Victoria* y los contempló en pugna y en perfecta maravilla.

El futurista detiene los vientos, pero deja la *Victoria* correr. No ve, pues, más que vientos — vientos y una estela brumosa de algo que pasó. Quien por referir el dolor de una madre ante la pérdida de un hijo, sin decir más llegase a una reunión desprevenida y exalase un grito estentóreo, no haría otra cosa que los futuristas.

Gima la madre paciente y posponga su estela la *Victoria* del mar. El artista no puede gemir por la madre, ni la *Victoria* diluírse en el viento.

Ese fugaz automóvil de carrera que los futuristas enaltecen en su manía cinemática, sólo existe para nuestro goce estético cuando alcanzada la meta se detiene y apenas resuella.

SONETO CLÁSICO

DE

LOPE DE VEGA

Suelta mi manso, mayoral extraño,
pues otro tienes tú de igual decoro;
suelta la prenda que en el alma adoro,
perdida por tu bien y por mi daño.

Ponle su esquila de labrado estaño,
y no le engañen tus collares de oro.
Toma en albricias este blanco toro
que a las primeras yerbas cumple un año.

Si pides señas, tiene el vellocino
pardo, encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta, y verasle si a mi choza viene;
que aun tienen sal las manos de su dueño.

LA PINTURA DE LA ABSTRACCION

Todavía el cubismo y el futurismo coinciden en la pretensión de representar plásticamente ideas abstractas. Tal pretensión es común también al expresionismo, creado para esgrimirla con mayor ardimiento.

No cabe más violento contrasentido que el de esta pretensión. La abstracción es la imagen descarnada y general de las cosas, obtenida previo despojo de los atributos individuales que las cosas adquieren en su existencia real. Un plano apoyado horizontalmente en por lo menos tres cilindros verticales, es la suma abstracción de una mesa. Pero lo más que con esta abstracción podemos hacer es nombrarla. Ni imaginarla siquiera nos es dado. Se puede decir: un triángulo es una superficie de tres lados. No se puede imaginar un triángulo perfecto. El triángulo es una abstracción, y como

quiera que la mente se lo figure le asigna por lo pronto propiedades de dimensión y color, que no pertenecen a la índole abstracta. También puede decirse: una mesa es un plano horizontal tendido sobre tres rectas verticales. Pero si lo que se dice se quiere representar imaginariamente, la figura geométrica toma adherencias intuitivas que la abstracción rechaza.

Es en fin la abstracción la existencia nominal y nada más que nominal de las cosas. Pues si solamente nombrar y ni siquiera imaginar es posible semejante existencia, no se concibe cómo cubistas, futuristas y expresionistas aspiran a sensibilizarla plásticamente.

Si teorías y hechos no anduviesen tan encontrados en estas sectas artísticas, ociosa sería la crítica de sus deseos: los propios artistas, al tomar los pinceles para pintar la abstracción, se habrían encontrado con que no podían hacer nada. Pero todos prometen una

cosa y todos dan otra como si dieran la prometida, y es necesario seguir discurriendo sobre las promesas.

REPRESENTACIÓN DE LA MATERIALIDAD

En contra radical con la aspiración a la pintura de lo abstracto, los dadaístas acuden al procedimiento directo para la representación de las cosas. "He visto — dice un autor — cuadros dadaístas que tenían aplicados monedas de cobre, pedazos de latón, trozos de género para figurar los trajes de los personajes, y mechas de cabello rubio, para dar la sensación realista de un bigote."

Tales excesos no será preciso discutirlos. Ni aun los propios autores pueden creer en la legitimidad del procedimiento. Son, sin duda, extremos de la teoría, adoptados a sabiendas de que no se pueden sostener y con el objeto deliberado de hacer gala de in-

dependencia. Pero si no los extremos, la teoría que a ellos conduce debe señalarse como síntoma de bastardía. Debe señalarse además como signo de contradicción. Los unos querían transportar a los cuadros la existencia nominal de las cosas; los otros, las cosas mismas. No es fácil saber en donde reside la solidaridad de tan contradictorios propósitos, que sin embargo se presentan en público con visos de parentesco. No es fácil, naturalmente, siempre que no se considere que en el fondo tódo es cuestión de desobedecer a la ley, sea en un sentido o en otro.

EL EXPRESIONISMO MUSICAL

Expresionismo es el nombre dado por los alemanes a una escuela seudofilosófica y artística en general y particularmente pictórica. No es quizá la denominación más adecuada, pues, como acaba de verse, el expresionismo

tiende a lo abstracto. Expresionismo, en cambio, es la palabra que significa las tendencias de la música de vanguardia, la cual no ha asumido nombre genérico.

En sus rasgos comunes y distintivos, la música expresionista procura dar acceso a los sentidos a los objetos de su inspiración.

Dos piezas expresivas por excelencia ostenta la literatura musical clásica: el *Nocturno N.° 2* de Chopin y el *Claro de luna* de Beethoven. Entiéndase que no se trata de aquilatar el valor artístico de estas obras. Ahora se habla solamente de su expresividad. Como música expresiva, es decir, como combinación sugerente de sonidos, el *Nocturno* y el *Claro* son dos portentos. La noche se percibe en una y otra pieza, suscitada en el ánimo y en la imaginación del auditorio por los medios propios y nobles del arte. No es la noche física la que de ellas brota, sino

la noche emotiva. Quienquiera que aspire a expresar musicalmente una realidad íntima o externa, hallará siempre en estas obras el patrón cumplido. Más complejos y más hondos estados espirituales que los que ellas contienen se podrán transmitir por las letras sonoras; pero no con mayor eficacia.

Pues bien, el expresionismo musical del día huye aceleradamente de Beethoven y de Chopin. Los llamados clásicos y románticos en música, y especialmente los italianos, sostenían visiblemente la línea melódica en toda la composición; Wagner introdujo la relativa novedad de diluir la melodía, aunque sin perderla de vista, creando el "leit-motiv". La primitiva manera significaba el predominio a menudo empalagoso de una sola emoción; la wagneriana venía a significar la concurrencia de varias emociones de alternada soberanía. No era necesario que

una sola línea mantuviese la coherencia del desarrollo. Dos o más motivos coherentes podían coexistir en mutua concesión garantizada por la armonía general. Con tal innovación Wagner aumentó la capacidad expresiva de la música. Pero aun la música siguió expresándose dentro de las leyes de su facultad. No sucedió esto con Strauss. Desde el momento en que Strauss hizo sonar la carraca, mejor dicho, las cuartas cuerdas interrumpidas, para anunciar al auditorio que en la cisterna de Herodes se le estaba segando la cabeza al Bautista, desde ese momento la expresividad de la música tomó el insólito camino de la materialidad pura. Debussy y Strawinsky siguieron la ruta: Honegger la acaba de extremar con su *Pacific*. Esta pieza que un alma sincera no acogerá jamás y que hipócritamente embelesados escuchan los "snobs", es el compendio y suma del expresionismo musical de hoy. Bee-

thoven habría dado la emoción del tren que pasa; Honegger mete el tren en la orquesta.

He aquí, pues, en música una tendencia paralela a la que en pintura se ha visto con el "dada" Y lo grave es que mientras en pintura no ha convencido a nadie, ni a los mismos autores, en música reune aquiescencia considerable. Pero a su tiempo se explicará el por qué del beneplácito con que estos despropósitos artísticos cuentan hoy. Por ahora baste decir que no es posible que cabezas medianamente organizadas juzguen sinceramente pasable el procedimiento de la música nueva. Remedar la materialidad de los ruidos no puede ser núnca objeto del arte musical. Una convención tácita ha relegado en buena hora la costumbre de colorar la escultura, que en los griegos parece haberse hallado muy extendida. Si la escultura, por el solo hecho del volumen está ya demasiado cercana de

la materialidad, al menos que se aleje de ella por la monocromía. También por eludir el recuerdo de lo material existe la aparentemente inexplicable diversidad de las paletas de los pintores. Si en visión normal los colores son unos e idénticos o por lo menos análogos, no se comprendería que pintores afectos a iguales asuntos tuviesen distinta paleta si no se advirtiese que el color no es fundamental en pintura, y no lo es porque aproxima más de lo debido el arte a la materialidad. En cuanto a la música, la historia de su evolución es la historia de un constante distanciamiento del ruído. Y por lo que hace al caso particular del *Pacific,* recuérdese que hace treinta años uno de los más celebrados números de atracción del transformista Frégoli consistía en imitar cabalmente el arranque, marcha y parada del tren, valiéndose de silbidos, bufidos y del arrastre acompasado de los pies sobre un latón, ocurren-

cia que agradaba sin que a nadie le ocurriese tomarla por música.

EL RETORNO AL ARCAISMO

Luego de mil frustradas tentativas en otras direcciones, el ansia innovadora de la pintura y la escultura ha venido a parar en un retorno al arcaísmo.

Sin presunción de acto renovador extremo, nada más que como útil adopción de una llamativa novedad, antes de manifestarse el cubismo, el futurismo y secuelas, la pintura europea había acogido con entusiasmo la decoración japonesa y china, a semejanza de la cual daba en preferir las tintas planas y los colores primarios. El futurismo combatió la inclinación, que en su parecer reducía "la pintura a una síntesis grotesca y pueril". Sin embargo, esencialmente era una tendencia afín con el estado de espíritu que iba a originar los posteriores movimientos

pictóricos y del que el propio futurismo se deducía. Conocida la orientación señera de estos movimientos, nada en efecto más concordante con su objeto que el sistema de planos de la pintura china y la coloración estridente y simple de la japonesa, súmamente apropiados para satisfacer el prurito de abstracción y de síntesis, para estilizar a discreción y para disimular la labor sin esfuerzo. La pintura europea les había dado acogida más bien con destino a la caricatura, a la ilustración periodística y a la aplicación industrial, en donde constituyeron una excelente adquisición. No transcurriría mucho tiempo sin que se extendiesen a toda la pintura y se exagerase su aporte, ampliándolo con el similar del primitivismo egipcio, negro y americano. La difusión, la exageración y la ampliación vinieron en seguida con el sintetismo.

De primer intento, el sintetismo no

fue propiamente un movimiento arcaizante. No tuvo por lo menos la ancha ambición arcaísta que en pintura y en escultura se ha visto después. Limitábase a la pintura, por lo pronto, y en la pintura no hacía cuestión de retorno a lo arcaico, sino sobre todo de oposición a la lujuriante visión del impresionismo. Más tarde ensanchó sus miras y se hizo sistemático defensor y propalador del arcaísmo, tanto pictórico como escultórico. Es la opinión más difundida hoy en estas dos artes.

Los arcaístas reniegan ardientemente de toda la escultura europea desde Fidias (su primer corruptor, según ellos) hasta Rodin, pasando por Miguel Angel, dos supremos confiteros. Con igual fervor reniegan de toda la pintura europea desde el Renacimiento hasta el cubismo. Los cuatrocentistas italianos, ahogados por los pornográficos renacentistas, no son en un todo de su gusto, pero los toleran de

buena gana por su pureza y sencillez; los chinos, los japoneses, los egipcios y los calchaquíes colman su anhelo, y preferentemente los chinos, con su adopción del plano para la representación del volumen. En escultura, el arcaico griego injustamente relegado por Fidias y sucesores, merece todas sus simpatías, y las arcillas, piedras o maderas egipcias, negras y americanas desenterradas por los arqueólogos les parecen la suma perfección. Tiran, pues, a pintar por planos y en colores simples, y modelan el barro o tallan la piedra o la madera siguiendo la inspiración que les ofrecen las agarrotadas esculturas faraónicas, griegas primitivas, aztecas, peruanas, negras.

La solución del problema del volumen por los planos no es una manera infantil ni de fácil ejecución. Para aplicarla con éxito acaso se requieran calidades artísticas de primera. Gran mérito tiene el que con los tonos del cla-

roscuro y la perspectiva consigue una figuración de volumen, y gran mérito puede tener el que con la inteligente ubicación de los planos da la sensación de las distancias. Por otra parte, este procedimiento de dibujo no excluye el habitual de Occidente. De ambos, con inspiración y talento, se puede sacar partido. Quizá no difiera uno de otro sino en que el nuestro — el del volumen — sea más intuitivo, y el chino más racional. También es probable que el chino sea más particularmente decoración, es decir, pintura aneja, y sólo el nuestro pintura exenta o de caballete. Pero los dos son susceptibles de causar obra estimable. Si los arcaístas hiciesen verdadera pintura de planos, sin demostrar nada con ello en contra de la pintura que nos viene del Renacimiento, podrían ser artistas de consideración. No la hacen, empero. Recordemos que los mueve el prurito de la obra mágica, de la obra que se

obtiene por milagro, porque sí, sin técnica y sin aptitud. Con tales móviles, huyen de los renacentistas y no alcanzan a los chinos, aunque los persigan. Quisieron pintar por planos y estilizar. Ni estilizan ni pintan por planos. Todas sus pretensiones teóricas se han reducido en la práctica a un dibujo y a una pintura de afectada puerilidad que ni es orientalismo ni pintura ni dibujo. Con el mayor desparpajo exhiben por arcaístas pinturas cuya única intención plana resuelta es la del dibujo del niño que ignora el secreto de la perspectiva y de la densidad, y cuya coloración remonta su ejecutoria a la del que no sabe qué hacer con la paleta que tiene entre manos.

Imitan correctamente en cambio la escultura primitiva y arcaica. Pero en ello no les va mérito alguno. El primitivo y el arcaico carecían de la educación técnica y espiritual (y acaso de los medios materiales) que Fidias y

Praxiteles poseyeron para la fina tarea de amoldar la piedra o el barro. No es que en vez de formar cuerpos flexibles formasen garrotes tiesos porque así lo mandaba una especial concepción artística. Los arcaistas afirman que una era la concepción artística del egipcio, del arcaico griego, del negro, del americano, y otra la del clásico, y que ellos se afilian a la primera porque la creen superior. No hay tal cosa. El primitivo o el arcaico es un clásico en ciernes. Si no produce en el estilo del clásico es porque todavía no sabe producir en él. Extraña casualidad, si no, sería que junto a arcaicos y primitivos no hubiese surgido nunca, en ningún lugar de la Tierra, un solo clásico, lo que habría sido lógico y hasta natural si la diferencia entre aquéllos y éste fuese nada más que una diferencia de inclinación voluntaria, como en la diversidad de las construcciones filosóficas acontece. Veláz-

quez pone bajo la férrea humanidad del conde-duque de Olivares un caballo de cartón porque la fotografía y el cinematógrafo por inventar no le habían enseñado aún a ver caballos de carne y hueso. El arcaico figura rígidos, quietos y simétricos los pliegues de las vestiduras porque todavía no sabe verlos con la flexibilidad, el desorden y el movimiento con que los ve el autor de las *Parcas* del *Partenón* o el de la *Victoria de Samotracia.* Y claro que aun con tan mediocre visión fue un artista de entidad para su época. Para la nuestra, que conoce a Fidias, a Miguel Angel, al Bernini, a Canova — también al Bernini y a Canova — y a Rodin, sería un mal aprendiz, que es lo que son los arcaístas de moda, con el agravante de ser unos simuladores, pues el arcaico es un niño y los arcaístas simulan serlo.

Mientras la orquesta mercenaria residió en los comedores de los hoteles y restaurantes de lujo, mercenaria y todo tenía ocasión de ejecutar música noble, pues la escuchaba un concurso de auténtica distinción espiritual o por las circunstancias forzado o asumir la actitud de la distinción auténtica. Al trasladarse al bullicioso café se encontró con un público desprevenido y superficial, sin más preocupación que la de sus negocios, su poder, su pompa, su paladar y su sexo. Frente a este auditorio inopinado debía modificar radicalmente su instrumentación y su programa. La modificación se hizo: ahí tenemos la "jazz-band".

Como orquesta de café, esto es, de gente de negocios y cocotas, la "jazz-band" está al margen de toda objeción. La orquesta clásica y su literatura correspondiente obligan a una ubi-

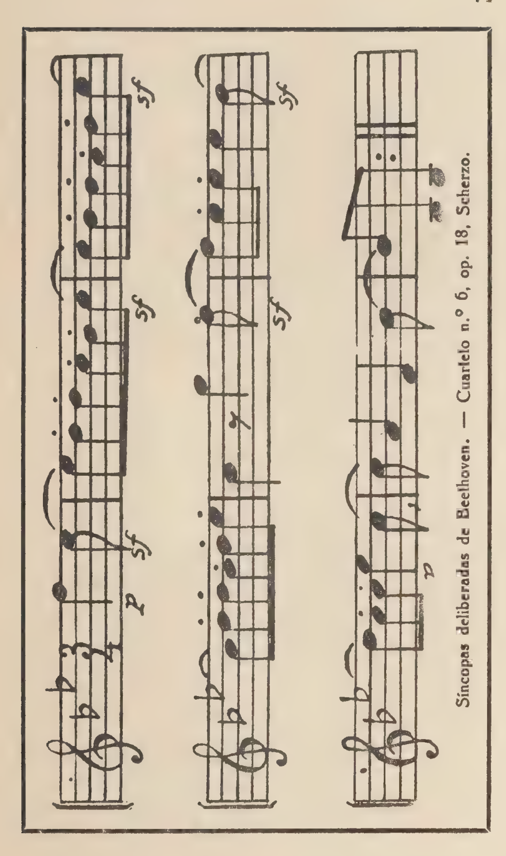
cación sentimental y mental que no es por cierto la más cómoda en un ambiente de café. Con más pronta docilidad del ánimo y de los sentidos se conviene en oir allí una descarga de ruidos y disonancias como los de la "jazz-band". En tanto se paladea el brevaje recargado de alcohol y las galletitas untadas con mostaza, en compañía de un muchacho de cabeza hueca, una merecedora descotada, un comerciante analfabeto y un político usual, hasta pueden parecer conmovedoras las cadencias sensuales de la música negra y las piruetas y contorsiones del trombón, el saxofón y el banjo. Todo armoniza allí perfectamente: la descocada o el político y el saltimbanqui, el pisaverde y la batería, el traficante y la cadencia brutal, las disonancias y el estrépito de las cucharillas. Tanto da que una mujer ría mientras expele el humo del cigarrillo, o que un joven diga una ama-

bilidad, o que una azucarera se caiga, como que puntee el banjo o profiera un agudo el saxofón. Tanto da asimismo en torno a un conjunto de cámara contemplar a una mujer pura como escuchar un cuarteto de Mozart.

Pero está probado que nuestra época no posee sentido de oportunidad ni medida. La "jazz-band" que viene de la negrería y es tolerable en los cafés, se incorpora al instante a la música blanca. La invasión era previsible. Todo se excede, todo se altera, todo se descoyunta en nuestra época. También la orquesta clásica había de descomponerse.

Los títulos que para esta incorporación a la superioridad exhibe la música negra son dos: la novedad de sus instrumentos de resonancia y la síncopa. Son por lo menos los títulos que los introductores esgrimen con ademán imponente.

Si los músicos no hubiesen olvida-



Síncopas deliberadas de Beethoven. — Cuarteto n.º 6, op. 18, Scherzo.

do la historia de su arte, tendrían presente que la síncopa ha sido explotada con inteligencia por los románticos. Los negros la cultivan con más fervor, sin duda. Es una modalidad de su oído, como el trino en el oído del andaluz. Pero recuérdense las notas sincopadas de Beethoven y no habrá lugar para decir que nuestra música ha ignorado hasta ahora los efectos de este recurso musical, que por otra parte no pasa de ser uno de tantos, sin ser siquiera de los mejores. En todo caso, la síncopa por sí sola no significa nada. Supuesto que fuese una invención negra, su modesta aportación no autorizaría de ningún modo la prepotencia de Honolulu.

El título de los instrumentos resonadores no es más consistente. En ocasión de jarana, siempre las tertulias suelen promover con espontáneo estrépito un acompasado acompañamiento a la orquesta. Quién patalea, quién

III.



deja caer el bastón, quién hace tintinear la copa con la cuchara. La música incita y el público quiere participar de la música, lo que acostumbra a expresar asimismo con gritos destemplados como el "olé" flamenco o el "aturuxo" de los gallegos. Pues bien, si trasladamos a la orquesta esta oficiosidad del público divertido, tendremos la batería de la "jazz-band". A eso se reduce la resonancia que para nuestra redención artística nos traen los negros, mejor dicho, los partidarios de los negros, porque la voluntad de los negros permanece ajena al negocio. Hemos dado cabida y representación en los instrumentos de la orquesta al bullicio del auditorio y tenemos una música nueva, hermana menor del primitivismo en la plástica.

Prosa y verso experimentaron en el primer instante un intento de remoción análogo al de la pintura, la escultura y la música. La prosa, sin embargo, no tardó en reingresar en su quicio. Las amenazadoras "palabras en libertad" de los futuristas no eran en el fondo sino la prosa de construcción habitual, auxiliada en algunas elipsis por signos aritméticos. Tampoco lograron cundir mayormente. Con todo, son lo más atrevido que se ha hecho. Después de ellas, apenas se ha producido literatura prosaica de resuelto tipo innovador. Por lo contrario, hasta los más impacientes de novedad en otros menesteres artísticos parecen esforzarse en ser normales, correctos y dóciles en el de la prosa. La prosa que hoy se escribe es en general de aspecto clásico y decididamente superior a la que quince o veinte años

atrás se escribía. Demanda la prosa facultades intelectuales que los artistas contemporáneos tienen extraordinariamente desarrolladas, talvez a causa de la necesidad misma de explicar la absurdidez de sus empeños artísticos, y por eso la prosa se consolida y mejora. El verso es el que ha venido a resultar la cabeza de turco de esta herejía literataria.

Quejábase Bécquer de llevar adentro un "himno gigante y extraño" y no poderlo expresar. Tenía que valerse de las palabras, y las palabras no le eran vehículo suficiente para su expresión. El primer poeta que usó el verso blanco, seguramente experimentaba la misma impotencia de expresión que Bécquer, sólo que en vez de sentirse trabado por las palabras en común, se debatía inútilmente entre las palabras rimadas. El que inventó el verso libre, deseoso asimismo de medios más elocuentes, tenía su obstácu-

lo en las palabras rimadas y en la ley de combinación métrica. El poeta futurista, el dadaísta, el creacionista, el ultraísta y todos los llamados de vanguardia hoy, tropiezan en el verso íntegro y a menudo en las mismas palabras.

Un disparate filosófico consagraba Bécquer con su queja — disparate que sólo ahora, después de las concluyentes pesquisas psicológicas de Eugenio D'Ors, podemos denunciar. Si lo llevaba adentro no era un himno. A lo sumo, sería un vago impulso de alabanza. Para que ya fuese un himno tendría que haberse expresado, precisamente lo que el autor confesaba que no había hecho ni podía hacer. Hombre sensato, empero, produjo inmediatamente un acto normal que desdecía su anterior afirmación: en las propias palabras declaradas insuficientes para su afán, expresó el pensamiento de su incapacidad comunicativa; y con

eso seguimos sin su "himno gigante y extraño", pero tenemos su confidencia. El disparate habría tomado incremento si viendo el poeta que las palabras no le servían para cantar se hubiese puesto a dar gritos. Entonces no tendríamos la confidencia y seguiríamos sin la canción.

En menor escala, este es el error pensado, desarrollado y ejecutado por el poeta del verso blanco y el del verso libre. Como algunos de los elementos forzosos del verso les estorbaban, los eliminaron. Pero el verso no es algo que exista preformado en la cabeza y cuya extracción podamos realizar más fácilmente aplicándole el forceps o mutilándolo. En la cabeza, en la espina dorsal, en el corazón, en donde sea, hay una idea imprecisa y un ritmo irregular. Sólo cuando por contracción de todas las potencias del ser esta idea se concreta y este ritmo se distribuye armoniosamente en la expre-

sión hablada o escrita, existe el verso. Darlo a medias o en parte, no es, pues, darlo con más soltura ni de ningún modo: es no darlo, sencillamente; es ponerse a brincar sin ton ni son para que la interior ansia de baile se manifieste más fácilmente; es exprimir sobre la tela el tubo de color para que la pintura aparezca más densa; es gritar para entonar un himno que las palabras no abarcan.

Sin embargo, todavía el poeta del verso blanco y el del verso libre conservan el ritmo. Todavía, pues, podemos decir que no nos dan el verso perfecto, pero que algún elemento del verso nos dan. Los poetas de vanguardia desdeñan incluso el ritmo. Eso quiere decir que no nos dan absolutamente nada de verso. Y si la ocurrencia no es una equivocación tan radical como aquella de pretender hablar sin palabras, al menos es una fuerte equivocación. De aquí a obsequiar con una tor-

ta a la recién casada y suponer que se le ha dedicado un epitalamio, no hay distancia apreciable.

EL DESVÍO DE LA ARQUITECTURA

El mundo de la poesía, la pintura, la escultura y la música es un mundo autónomo del de la existencia práctica. La prosa puede convertirse en medio; por ejemplo, cuando sirve al género didáctico. En este caso depende de sí misma tanto como de la utilidad a que presta vehículo, y debe respetar ciertos límites de estilización. Un texto de geografía escrito con las "palabras en libertad" que auspiciaba el futurismo, correría riesgo inminente de no ser entendido por nadie, sin ser útil en ningún otro oficio. También la poesía puede ser didáctica y, en consecuencia, tomar caracteres de medio; pero aun en esta ocasión la índole medianera de la poesía es del todo subalterna y pue-

de fallar sin que la sustancia poética falle. No entenderemos la lección del didáctico, pero siempre nos será dado gustar la armonía del poeta. Por eso la poesía es ajena a toda dependencia práctica, como la pintura, la escultura y la música. Llevan su fin en sí mismas.

En tratados y textos de ingeniería se habla a menudo de obras de arte. Las obras de arte a que aluden los ingenieros son, verbigracia, en una vía férrea los puentes tendidos sobre ríos y arroyos o sobre quebradas secas para proseguir el nivel de la línea. "Excavación, nivelación, terraplenamiento, material fijo, material rodante, obras de defensa, *obras de arte...*" etc. Tales son los rubros que el ingeniero traza normalmente para el deslinde de las necesidades de una construcción ferroviaria. Fluye de este lenguaje un concepto artístico mucho más vasto que el habitual y perfectamente encuadrado en los

IV.



términos con que se ha definido el arte en la abertura de este libro. Según él, es obra de arte todo lo que por mano del hombre suple una falta de la naturaleza. Así, la ferrovía sigue el plano horizontal del terraplén, y cuando un declive o una hondonada interrumpen ese plano, la obra de arte — el puente — lo restaura. El propio ferrocarril en conjunto vendría a ser dentro de este concepto una obra de arte. No lo es porque la costumbre ha querido reservar el calificativo de artística para la obra en que concurren sin estorbarse libertad y necesidad, concurrencia que en toda la ferrovía sólo aparece con los puentes: la necesidad para su estática y resistencia, la libertad para sus apariencias. Lo únicamente sujeto a necesidad es oficio o industria. Restricción arbitraria, sin duda; pero aun con esta restricción el concepto artístico que resta es más comprehensivo que el

corriente. Llamémosle concepto ingeniero del arte.

En el punto de mira de la ingeniería artística, la arquitectura es un arte cabal; como que el ingeniero que construye un puente de mampostería ya puede afirmar que es un arquitecto. Deja de ser arte puro en el punto de vista de las bellas artes. El estilo gótico es aquel en que aparentemente las necesidades materiales de la arquitectura han cedido más puntos a la libertad artística; pero aparentemente nada más. En realidad, no hay ni puede haber otra cosa que un disimulo más hábil de exigencias. La nave céntrica del templo parece suspendida en el espacio; pero a sus costados murmuran sus agobio las naves laterales que garantizan su erección, y fuera, las muletas sostienen a las naves laterales. El frente puede parecer vano con sus amplísimas vidrieras; pero allí se dibuja el arco ojival que res-

ponde de su vanidad aparente. Cualquier estilo arquitectónico debe obedecer ante todo a las obligaciones de la estática y servir para algo prácticamente, aunque no sea más que para dejarse franquear. De esas obligaciones y de esos destinos depende en absoluto, sin posibilidad de evasión. Esta dependencia de limitadas condiciones materiales es la que motiva que la arquitectura sea un arte más lato que la poesía, la escultura, la pintura y la música. No lleva su fin en sí misma.

Ahora bien, como según su naturaleza dependiente la arquitectura debe responder a una condición dada y servir a un objeto determinado, no puede adoptar las mismas actitudes libérrimas que las demás artes. Un poeta escribe dos renglones incoherentes y puede creer y hacer creer que ha escrito versos. Un arquitecto que quisiese construir una casa sin respetar el ín-

SONETO CLÁSICO
DE
PIERRE DE RONSARD

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
assise auprès du feu, dévidant et filant,
direz chantant mes vers, en vous émerveillant;
Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle.

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
déjà sous le labeur à demi sommeillant,
qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant,
bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serai sous la terre, et fantôme sans os
par les ombres myrteux je prendrai mon repos;
vous serez au foyer une vieille accroupie,

regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

dice de resistencia de los materiales, pronto vería su casa por el suelo. Puede inventar las formas arquitectónicas más estrafalarias: serán de superior o inferior categoría artística: si se sostienen en pie son válidas. Pero han de tenerse en pie.

Viene esto a decir que el desvío que se advierte en la arquitctura contemporánea no es ni podía ser de la índole del que prevalece en las otras artes. Se volverán locos los arquitectos y acaso teóricamente lleguen o hayan llegado a proyectar locuras; pero manos a la obra y ningún arquitecto dejará de hacer arquitectura real. Se le conocería. Lo que hoy acontece en este arte, si bien reconoce por origen el mismo espíritu de rebeldía a la forzosidad, no es una ruptura con las condiciones de su existencia: es la invasión de una plúmbea incapacidad creadora que después de serviles imitaciones y de mezcolanzas sin sentido,

conduce a una desesperada negación del aspecto artístico de la arquitectura. Cansados de reeditar el frontis o el peristilo griegos, el tímpano o las agujas góticas, el tumulto asiático o el arabesco, y sin la inspiración de un estilo original, los arquitectos han dado en exaltar la moda industrial americana de las fuerzas desnudas y estridentes, por cierto más prácticas y honradas que las de cualquier imitación, pero sin auténtica calidad artística. Un paso más en esta dirección y nos situaremos al borde del primitivo estado natural. Y es posible que Rousseau esté en lo verdadero y el estado natural sea preferible al estado de cultura; pero en ese estado, lo primero que holgará será la arquitectura.

EN RESUMEN

Las referencias consignadas en los párrafos precedentes no agotan el re-

pertorio de la ambición revolucionaria de las artes de hoy día. Largamente se podría hablar aún de la "representación integral", del "complementarismo", de la "pintura de los sonidos, los rumores y los olores", de la "centralización del espectador en el cuadro", de la "escultura como problema de masas" y de cien propósitos más por el estilo. Los comentados son, empero, los más representativos y bastan para demostrar que en resumen de cuentas todo es cosa de querer arrojarse por la ventana con el fin de salir de casa sin obedecer a la pauta de las escaleras. La paloma halla resistencia en el aire que la sostiene y vacía el espacio para volar más libre. Eso es todo, y si con distinto criterio se encaran estos movimientos rebeldes no serán comprendidos.



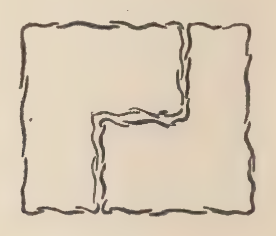

III

EL VUELO METAFÍSICO

En su afán por la desnudez de funciones y masas la arquitectura podría llegar a perder su carácter artístico. Aun así tendría que mantener su utilidad. Siempre, pues, sería posible la demostración práctica de los errores en que incurriese. Bastaría que una casa no fuese habitable para condenar al arquitecto. Las demás artes tienen también — se ha de insistir en ello — condiciones naturales determinadas; pero no están destinadas a la vivienda. No hay, pues, cómo demostrar prácticamente que no cumplen su obligación. Es una obligación real y reconocible para el espíritu, pero que no se viene encima, como el techo de una pieza.

He aquí por ejemplo un dibujante que con el diseño quiere figurar un muro de sillería. Al trazar sobre el

papel las líneas que simulan las piedras es poco probable que componga dos triángulos rectos adosados por la hipotenusa: una simple intuición le dice que la carga no respetará ese adosamiento. En cambio, no sólo es probable sino muy frecuente en tales dibujos adosar dos piedras en forma de escuadras de carpintero invertidas, a saber:



Pues bien, si estas dos piedras se colocasen realmente en un muro, el peso las quebraría por el diente. Pero hacedle esta advertencia al dibujante. Responderá que no le interesa la posibilidad práctica de su ficción. El he-

cho es que en el diseño las piedras se mantienen intactas con la carga que les ha adjudicado. No necesita más.

En una palabra: las artes puras — la poesía, la pintura, la escultura y la música — aunque estén obligadas a ciertas condiciones de existencia, actúan en una esfera indócil a la demostración objetiva o, por lo menos, de más dudosa objetivación. Consiguientemente, si les antoja volar sin aire, nada se lo podrá impedir. Su vuelo es metafísico, y unos dirán que vuelan y otros que no, y no habrá contundencia a mano para reducir las opiniones adversas.

LA DIFICULTAD DE LA CRÍTICA

"Vox populi, vox Dei." Efectivamente, la voz del pueblo, que es la voz de Dios, es la que al fin sepulta o consagra la obra individual. Pero la voz de Dios tarda en llegar. Mientras lle-

ga, el pueblo no tiene voz propia. La reemplaza con la voz que le prestan los críticos, que unas veces es la voz de Dios y otras la del diablo.

Actualmente, la voz de la crítica es más bien favorable al arte nuevo. Por qué lo es, se comprenderá si se tiene en cuenta la dificultad que para su juicio exacto presentan las artes puras. Como no son susceptibles de contraste empírico, se prestan fácilmente al engaño. Un engaño fundamental es el que sufre la crítica contemporánea, a causa de la dificultad de su ministerio.

OTRA DIFICULTAD

Los tratados de la materia empiezan generalmente con una alusión más o menos clara a la naturaleza subjetiva del juicio estético. No es, pues, una novedad la afirmación de que por actuar las artes puras en un mundo de

constitución prácticamente arbitraria resulta difícil su juicio. A todos los críticos de arte se les ha presentado en todas las épocas la misma dificultad. Sin embargo, cuando un Vassari o un Cellini acometían la crítica artística parece imposible que desvíos tan elementales como los que marcan las artes de hoy pudiesen pasar sin censura. Probablemente ni atención hubieran merecido. Sólo en nuestros días se da el espectáculo de una crítica de arte que tolera, aplaude y estimula de varios modos un sin fin de engendros. Alguna otra dificultad, pues, que la de la naturaleza del juicio estético debe pesar sobre la crítica actual. Y pesa. Es la de la impericia.

LA CRITICA DE RODEO

Tal es, por atrevido que parezca afirmarlo, el escollo de la crítica contemporánea: la impericia. Lo ha originado

el siglo XIX. Hasta el siglo XIX la crítica artística era menester de entendidos. Podía el crítico no hallarse capacitado para la creación: no es estrictamente necesario. Pero siempre entendía en el arte que criticaba. Los nombres de Aristóteles, Horacio, Leonardo, Vassari, Lope de Vega, Boileau y de todos los comentaristas del siglo XVIII lo certifican. La centuria pasada ve nacer la crítica impresionista como efecto espontáneo del romanticismo, y por sugestión acaso mal interpretada de las teorías de Taine y de Sainte-Beuve, la crítica histórica y la biográfica.

En este nuevo sistema de criticar, la obra artística cuenta muy poco; para el impresionista, como simple pretexto de su confesión; para el crítico biográfico, como confidencia del artista; para el histórico, como producto lógico de una época y de un medio. Como creación de arte, para ninguno de



V.

los tres. En consecuencia, el crítico no necesita conocer el arte. Le basta tener algo que decir de sí mismo, de la vida del autor, o del país y del tiempo en que se produjo.

Es una crítica al margen o de rodeo, y su resultado que, como al crítico le dé gana, cualquier cosa puede ser obra de arte, porque cualquier garabato puede servirle para explayar sus sentimientos, para referir la vida de un hombre o para divagar sobre la historia del mundo. Precisamente lo que en la actualidad ocurre.

LOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE WÖLFFLIN

La demostración de que la crítica actual discurre en torno de la obra de arte dejando intacta la obra misma, será palmaria si se apela al ejemplo de algunos críticos a quienes sin embargo no se podría acusar de incompe-

tentes. Sea el primero el alemán Enrique Wölfflin.

Wölfflin es un profundo conocedor del arte universal, que ha tratado y meditado con ahínco. Con todo, cuando se abre su libro de los *Conceptos fundamentales de la historia del arte* y se le ve empeñado en sutiles pesquisas sobre lo "pintoresco y lo lineal" en la plástica o sobre la "superficie y la profundidad", la idea de que está haciendo una manera de crítica impresionista o biográfica acude imperiosa. Extensos razonamientos dedica el autor a probar que en unos estilos predomina el trazo general y en otros el modelado; en estos la composición de candilejas o de primer plano, y en aquellos el alejamiento oportuno de las figuras. Pero tomad algunos dibujos de chapuceros o de niños y ved si no es posible tejer también en torno de ellos mil reflexiones igualmente extensas, serias y sutiles sobre las prefe-

rencias de unos por el esbozo, de otros por el análisis, de otros por la composición paralela, de otros por la colocación oblicua. Y no por eso tendríamos estos dibujos en calidad de obras artísticas de consideración.

Lo que al crítico corresponde no es eso, o le corresponde en término accesorio. El crítico debe decir que un desnudo de di Credi está más analizado y mejor dibujado que un desnudo de Botticelli, aunque talvez el segundo revele una concepción mental más fina; debe decir que un dibujo de Durero está más realizado que un dibujo de Rembrandt, aunque quizá en los pocos trazos del de Rembrandt se adivine una potencia artística superior. El crítico dirá que Dirk Bouts reune vanamente en una misma tela distintas figuras, pues no observan correspondencia de plano entre sí ni se influyen mútuamente en lo más mínimo; y que Rubens las acumula con proporción

e interferencia, logrando auténtica composición. Las figuras de Rubens componen en conjunto un cuadro; las de Dirk Bouts son otros tantos cuadros por cada una. Decir que di Credi es de apariencia reposada, Botticelli de trazo impetuoso, Durero pintoresco y táctil, Rembrandt lineal o pintoresco pero visual, Dirk Bouts oblicuo y Rubens profundo, es orillar el problema del arte. Estos datos pueden interesar en la biografía del artista, pero no en la valoración de su obra. Lo contrario nos conduciría al absurdo de apreciar el valor de las obras de arte según sus temas o procedimientos por igual lícitos; o a este: el de no poder valorar ninguna distintamente; o a este otro: el de autorizarlas todas por buenas, que es a lo que hemos llegado hoy.

También Guillermo Worringer, el autor de *La esencia del estilo gótico,* es un gran perito en arte. No sucede con su libro lo que con el de Wölfflin, que se entretiene totalmente en lo accesorio. El suyo es un estudio técnico verdadero del arte a que se dedica. Puede decirse que sólo después de este libro se conoce artísticamente la arquitectura gótica. Taine la había estudiado sociológicamente, es decir, por las ramas.

No obstante, leyendo a Worringer se adquiere la presunción de que es la materia concreta y objetiva del arte arquitectónico, y no la intención del crítico, lo que ha llevado su estudio a terreno propiamente artístico. No se olvide que la arquitectura no tolera de buena gana la engañifa. Si Worringer se hubiese limitado al aspecto decorativo del gótico, quizá no hubiese

conseguido superar la crítica impresionista o la histórica. La consistencia real de la arquitectura, que al fin viene a ser el tema predominante y casi exclusivo de su reflexión, salva su crítica.

Efectivamente, en los preámbulos del libro sugiere y organiza el autor la teoría de una estética de la voluntad por oposición a la corriente de la estética de la potencia. No lo que pudo hacer el gótico, sino lo que se propuso hacer quiere desentrañar Worringer. Pero con este criterio, todo estilo artístico y aun todo no estilo puede prestarse al comentario. Se puede indagar lo que el autor de la catedral de Ruan quiso hacer y lo que quiso hacer el niño que en la playa construyó un castillo de arena. Y si con saber lo que uno y otro quisieron nos conformamos, castillo de arena y catedral quedarán sin valoración artística o quedarán en paralela jerarquía de valor.

Más avanzado el libro, en la búsqueda de los remotos orígenes nórdicos del goticismo, Worringer cree poder precisar la diferencia existente entre la línea orgánica o clásica y la línea gótica, diciendo que la primera "contiene la belleza de la expresión", mientras la segunda "contiene la fuerza de la expresión", diferencia — advierte — que "puede sin dificultad aplicarse al carácter total de ambos fenómenos estilísticos: el arte clásico y el arte gótico." Y no se puede negar que el giro con que está expuesta la idea es insinuante. Es lo más grave de la labor de estos críticos, que como poseen talento e instrucción, aun cuando digan errores o impertinencias se insinúan. Pero si el oyente se amarra al mástil y sin renunciar a escucharlos no se deja adormecer por su melifluo son, pronto notará que no es de propósito ni orientadora su seña. En perfecta paridad de criterio con quien así

caracteriza lo gótico y lo clásico, podría definirse el alarido del salvaje como fuerza expresiva, y como belleza de expresión el canto del tenor, sin decir ni dejar de decir que ambos sean música.

Por fortuna, llegado el momento de encararse con las construcciones góticas, Worringer sortea las secuencias lógicas de sus propias teorías y nos da una penetrante visión del gótico realizado y no en voluntad.

UN LIBRO ESPAÑOL

Que la historia y comento de una actividad universal de la cultura hayan sido realizados en España antes que en otros países, sólo se ha dado en dos ocasiones: una cuando la publicación de las *Ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo; otra ahora, con la aparición del libro *Literaturas europeas de van-*

VI.



guardia, que suscribe Guillermo de Torre.

Antes que el español de Torre, algunos franceses, belgas y alemanes habían referido y comentado aisladamente movimientos europeos de la literatura que a sí misma se llama de vanguardia. En total, el primero que los relata y analiza es de Torre. Proyecta de Torre además sobre estos movimientos literarios una visión filosófica o de conjunto que se echa de menos en los otros historiadores. Por otra parte, aunque de antemano adicto y defensor de la nueva literatura, de Torre no deja de conservar frente a sus excesos cierta plausible autonomía de opinión. Su prosa, si bien a todas luces bajo la influencia abrumadora de Ortega y Gasset, es coherente y maciza y puede ejemplificar la capacidad discursiva de los literatos innovadores. Por último, Guillermo de Torre, cronista de las literatu-

ras europeas de vanguardia, es sugeridor y principal cultor de una de ellas, la ultraísta. Como se ve, no carece de títulos su libro para que, aun guardando debidas distancias, se le incluya entre los ejemplos de críticos competentes desviados, porque también a pesar de la indiscutible competencia del autor, en esta obra se desvirtúa el objeto de la crítica artística.

CRÍTICA Y BIOGRAFIA

Para el crítico literario que conoce su obligación, Safo de Lesbos y Teresa de Avila son dos poetas líricos. Que uno haya cantado el placer carnal y otro el amor místico, es cuestión de biografía y no de crítica literaria. Pero viene el crítico biográfico, y desde su mirador estos dos personajes ya no son poetas líricos; no son poetas siquiera: son una monja exaltada en el amor de Cristo y una sodomita griega. Sólo por

azar sabemos que además esta monja y esta sodomita escribieron versos.

Pues bien, el sendero abierto continúa lógicamente: no nos detengamos. Tomemos una monja cualquiera y una cualquiera lésbica mujer. No es necesario que hayan escrito versos. No es necesario que hayan escrito. Ni que existan. Para el caso, bien se pueden inventar. Digamos cuanto nos ocurra sobre la beatitud de la sor y sobre el vicio de la pecadora. Resultará que estamos haciendo crítica literaria.

Esta especie de crítica es la que a Guillermo de Torre ocupa en su extenso libro. Un breve capitulillo de no más de cuatro páginas que trata de la rima y el ritmo destina en la obra a objeto literario. Las trescientas sesenta y seis páginas restantes, cuando no son mero relato o polémica sobre el orden cronológico de los hechos, se dedican a poner en evidencia las inclinaciones personales de los escritores o

colectivas de los grupos; es decir, son biografía. Y el lector se queda sin saber a ciencia cierta si los grupos y personas de quienes se habla son de escritores. Porque que unos tiren al mundo sideral, otros al cosmopolitismo, otros a la parroquia, otros a los sonidos, otros al color, igualmente puede ser dicho de hombres en absoluto forasteros del gremio literario.

NO ES UN ARTE; PERO...

Comentando José Ortega y Gasset, hace dos años, unas esculturas antiquísimas de China y el Sudán, decía: "Algunas de estas esculturas no son de gran valor estético". En su más reciente libro *La deshumanización del arte* ensaya una teoría de las artes nuevas y dice: "Esto es poco más que nada. Esto no es todavía un arte. Pero..."

No pregunte el lector por el conte-

nido del "pero" que ahí queda colgado. A su riesgo lo puede suponer. Es lo de siempre. El arte nuevo "no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena", cosa que también Ortega y Gasset dice. El arte nuevo "es poco más que nada". El arte nuevo "no es todavía un arte." Sin embargo, se puede teorizar ampliamente sobre él y constituir un cuerpo de doctrina con las tendencias del arte nuevo. No es un arte; pero se puede hablar de la "deshumanización del arte", de la "intrascendencia del arte", de la "impopularidad del arte", de la "ironía del arte".

He aquí, pues, un buen ejemplo de los procederes de la crítica artística al uso. Se toma el arte como un pretexto para la efusión personal, como un dato biográfico o como un fenómeno psíquico, sociológico, físico, químico o de cualquier otra naturaleza. Como arte no se toma en ningún caso.

Menos mal cuando se empieza por reconocer que no es un arte.

Una de las tendencias que Ortega y Gasset atribuye al arte nuevo es la de ser "un arte artístico". No se concilia fácilmente este dicho con las demás aserciones del autor. Si no es un arte, apenas se comprende cómo puede ser un arte artístico o querer serlo. Sería curioso saber por qué medio de un arte que no es arte ha deducido el filósofo que es un arte artístico. Prudente habría sido por lo pronto sospechar la existencia de un error importante en quienes, aspirando a un arte artístico, no logran hacer un arte siquiera. Eso, suponiendo que el crítico dedujese su afirmación, no de las obras de arte, sino de las declaraciones de los artistas. Esté seguro el lector de que Ortega y Gasset, filósofo, por mucho que a los políticos les oiga hablar de filosofía, no irá a estudiar las tendencias filosóficas contemporáneas en

los debates de la Liga de las Naciones. Sin duda, incurre Ortega y Gasset en contradicción. En precipitación incurre cuando asevera que el arte, merced a las tendencias universales de hoy, se deshumaniza y es intrascendente e irónico. Se deshumaniza en la literatura y en la pintura; pero en la música, más aún que deshumanizarse, se materializa. Es intrascendente acaso en el "dada" y en ciertos extremos pictóricos; en todo lo demás, al revés, hasta toma un recargado tinte apostólico y fanático, especialmente por cuanto se refiere a los futuristas. Y es irónico en las cuchufletas de algunos pintores y literatos, nada más. En cuanto a que sea arte artístico, ninguna afirmación más errónea. Precisamente, como se trata de demostrar en este trabajo, el mal radical del arte nuevo es que rehuye las condiciones del arte y constituye un movimiento

inartístico, aunque bien pudiera ser un considerable suceso intelectual.

Pero puédense pasar por alto la contradicción y la precipitación de Ortega y Gasset. Lo interesante para el caso es que teoriza a sus anchas sobre las tendencias generales de un arte que, sin embargo, declara inexistente desde el punto de vista del arte.

EL REY EN CAMISA

Los cuatro ejemplos dados ilustrarán suficientemente sobre el giro que ha tomado la crítica artística contemporánea. Porque no es competente o porque no aplica su competencia, la crítica habla del arte escamoteando el arte, y el público que la sigue, incapaz de advertir el defecto de primera intención, cree que le está señalando valores artísticos y concluye por verlos donde no se le señalan ni los hay. Zuloaga es un pintor mediocre; por querer serlo sin

aptitudes adecuadas, ha llegado a deslucir su extraordinaria condición de dibujante; pero se ha producido tan copiosa literatura en torno de su obra, que aunque ni un solo renglón de esa literatura se refiere derechamente al artista, el mundo ha tenido que creer que es un gran pintor. El arte nuevo no vale nada; no es arte siquiera; pero como da pábulo constante al verbalismo de la crítica, pasa por arte.

Otras dos fallas de la crítica artística actual, derivadas de la desprevención que da la impericia, contribuyen a que sea desvirtuado su objeto: el afán de la inminencia y la cobardía. De ambas, y sobre todo de la primera, es muestra elocuente el libro de Ortega y Gasset. Consisten, la una en seguir a toda costa la moda, con un miedo cerval a quedarse atrás que ofusca los más claros entendimientos e impide discernir los hechos pasajeros de los permanentes, y la otra en

un acoquinamiento irremediable frente a la audacia inaudita. Todos temen un futuro en el que se les enrostrase no haber estado con su época y no haber adivinado lo que sus ojos no veían. Como el rey del cuento, el arte nuevo anda en camisa, pero alguien ha dicho que va ricamente ataviado y todos ven el atavío.

IV

EL PENSADOR CUSTODIO

Hubo durante la discordia europea un hombre que mantuvo viva la llama de la unidad moral de Europa: Romain Rolland, al que se habría añadido Lenín si Lenín no hubiese azuzado por otra parte la guerra social. Durante la anarquía espiritual de la postguerra, que todavía sufrimos, un hombre hay que custodia los fueros de la cultura: Eugenio D'Ors, al que no se puede sumar ninguno.

La conmoción universal sobrevenida en 1914 ha sido demasiado intensa para no haberla experimentado todos, siquiera en un leve estremecimiento. Eugenio D'Ors se ha estremecido también y ha estado a punto de rodar por la pendiente con sus contemporáneos. Fue cuando compuso su infeliz *Salón de Otoño,* donde, si no se aprueban francamente las nuevas tendencias ar-

tísticas y con ellas su originaria aberración mental, se les ofrece justificativo indirecto. La intención del autor no era esa. Eugenio D'Ors ha contemplado siempre con el escozor de la injusticia el auge de los modernos pintores castellanos y en particular de Zuloaga. Le parecen pintores de receta y problema resuelto. A ellos opone los pintores de cotidiana y propia investigación o, como él les llama, los pintores aprendices. Tal oposición la ha hecho clara y equitativa en un libro posterior, *Cézanne,* artista que coloca a la cabeza de todos los modernos y contemporáneos, precisamente a causa de su condición de eterno aprendiz. En *Mi Salón de Otoño* se propuso lo mismo y le falló el cálculo. Los pintores aprendices que aquí auspicia no son tales aprendices; por lo menos no son aprendices a lo Cézanne. Cézanne vivió torturado por el problema técnico de su arte; a Cézanne no le preocu-

pó jamás abrir ventanas a la filosofía; Cézanne no persiguió nunca la trascendencia ideológica; ni la raíz étnica ni el color local ni lo típico ni lo alegórico le movían; Cézanne quería aprender a pintar, sencillamente; con tal empeño lo quería que repitió hasta el cansancio los mismos modelos, y como las flores naturales no fuesen dóciles a la parsimonia de su terca indagación, concluyó por reemplazarlas con flores artificiales, que eran más duraderas. En esto consiste su encantadora calidad de aprendiz, y acierto singular es haber esgrimido su nombre frente a los farsantes, que son por igual los que imitan la obra clásica y su extremo opuesto, los vanguardistas. Picasso, Sunyer, Juan Gris, Andreu, Marqués Puig, Togores y algún otro que en su *Salón* acoge D'Ors son todo lo contrario de Cézanne, ni más ni menos que en otro sentido lo es Zuloaga; no saben pintar ni les

SONETO CLÁSICO
DE
GABRIELE D'ANNUNZIO

Fratello, ecco la via. Procedi in pace.
Assai buona é la via. La Morte e in fondo,
ed un letto t'appresta assai profondo.
Teco abbi la speranza, unica face.

Procedi e canta, se cantar ti piace;
ed anche, se tu puoi, canta giocondo
e rompi il tedio in che il nemico immondo
t'avolgerá come in visco tenace.

Se venga innanzi il cavalier Dolore,
cui fuor de'l morion fiammano li occhi,
non temer giá de'l ferro di quell'asta.

Ma porgi a la ferita il tuo gran cuore;
non mai ti ripiegare in su'ginocchi;
per quanto il sangue sia, non dir mai basta.

preocupa; lo que persiguen es significación literaria, como los cubistas, los futuristas, los expresionistas y parientes. De suerte que al auspiciarlos se pudo creer — y muchos lo han creído — que toleraba a los extremistas.

Pero pronto Eugenio D'Ors recuperó la línea inquebrantable de su pensar socrático. *Cézanne* fue su reivindicación en el terreno del arte pictórico, y en el de las otras artes su *Nuevo Glosario.*

BASTA DE PAYASADAS

Eugenio D'Ors no se ha detenido en comentarios prolijos sobre las nuevas tendencias del arte. Para los que conocen toda su obra y se hallan familiarizados con su pensamiento orgánico, bastan las pocas y soslayadas palabras que en este asunto ha dicho. No eran necesarias sino para corroborar las deducciones lógicas que de su doc-

trina anteriormente expuesta se podían extraer. Sin embargo, no son muchos los conocedores de su obra, cuya profusión despista y cuya apariencia fragmentaria dificulta el acceso a sus vértebras. Por esta causa, talvez ha sido inconveniente la parquedad momentánea de Eugenio D'Ors. Prescindiendo del *Salón de Otoño,* que hasta a los familiares pudo desorientar, no ha faltado quien tomase el *Cézanne* mismo por alegato en pro de las nuevas tendencias artísticas. En América por lo menos, es casi seguro que todos los pintores y literatos díscolos han amparado sus travesuras con D'Ors. Tal hubo que tomó en serio los "haikais" que por chanza se incluyeron en el *Nuevo Glosario,* y la abundancia de "bodegones" y "naturalezas muertas" que en la pintura argentina se nota de tres años acá, no reconoce otro origen que la suposición de que D'Ors estimula las nonadas.

La posición d'orsiana, empero, no es dudosa. En su sistema filosófico, D'Ors ha proclamado una estética arbitraria; pero arbitraria dentro de un supuesto clásico inexcusable. No la imitación de la obra hecha, desde luego; pero tampoco la prescindencia de la condición natural de la obra artística. No la ciega sumisión al modelo; pero tampoco la anarquía. Más aún: arbitraria y todo por cuanto puede corresponder a la inclinación personal del artista, su estética supone la existencia de un fondo colectivo e histórico por cuanto hace a la esencia artística. "En arte — ha dicho D'Ors — todo lo que no es tradición es plagio". De modo que no solamente condiciones universales atribuye al arte, sino hasta exigencias de tradición parcial.

Júzguese, pues, cuán distante del espíritu que anima al arte nuevo debía sentirse su espíritu. Así lo confirmó en seguida, diciendo que las manifesta-

ciones de este arte son como las piruetas del clown en el circo, reideras en un intervalo, pero enojosas al fin si del intermedio trascienden. El público las ha tolerado y reído, pero ya le casan y empieza a pedir "números de fuerza".

Ninguna expresión más feliz para caracterizar por contraste la obra artística actual. El público pide números de fuerza: es decir, basta de payasadas.

LA OPINIÓN DE MEUMANN

Naturalmente, no es D'Ors el único que ha pispado la absoluta invalidez del pretenso arte de vanguardia. En su *Sistema de estética* pronuncia Meumann la palabra definitiva contra estos movimientos artísticos. Aunque algo extenso, vale la pena transcribir el siguiente párrafo de tal libro:

"Es el caso — dice Meumann — que

cuando en estos ensayos hacia la expresión más intensa (supone el autor que los movimientos nuevos responden "a una aspiración hacia nuevos medios de expresión") no se logra encontrar algún medio expresivo utilizable artísticamente, entonces impera la tendencia negativa que hemos señalado en ese impulso de expresión, y desgraciadamente ésta es la que predomina con mucho en el arte moderno. De un modo general puede decirse que esta tendencia disolvente y negativa se revela hoy en día en tres fenómenos distintos. De un lado, el simbolismo y la esquematización y estilización de las viejas formas, que aparece constantemente unida a él, que en fin de cuentas todavía es una forma relativamente inocente de esa tendencia disolvente. Más peligroso es otro fenómeno que se manifiesta en que se pretende ensanchar los medios de un arte, irrumpiendo en los dominios de otro arte,

queriendo expresar algo que no pueden, en modo alguno, realizar los medios del primero. Este es el rasgo fundamental del denominado arte futurista. Pero aun es peor el tercer fenómeno, que abandona la obra de arte conclusa, cerrada y aislada y la sustituye por elementos de arte, como son las manchas de color inconexas, las formas abocetadas, e introduce en el arte el ensayo y experimentación del efecto sentimental que producen tales elementos y meros ingredientes en el lugar que ocupaba la verdadera obra artística. Esta es la plena disolución de toda forma artística y el abandono de toda ley de estilo, y en su seguimiento suele alardear y vestirse de genio, no el artista legítimo, sino el chapucero y el falto de talento, pues arrojar sobre el lienzo manchas de color o formas sin elaborar puede hacerlo cualquiera; pero el artista verdadero nunca se quedará en la mera probatu-

ra de medios artísticos incoherentes, sino que de continuo trascenderá de ella para alcanzar la obra acabada y conclusa".

La opinión es terminante. Lo es igualmente cuando se refiere a las demás artes y sobre todo a la poesía. "La lírica moderna — afirma Meumann — caracterízase justamente por el intento de nuestros poetas de intensificar la expresión hablada como tal para adaptar el lenguaje poético a la expresión de la vida interna ¡y también por el fracaso de todos estos intentos! El poeta debe poder decirlo todo, sin respeto alguno a la forma poética y a las leyes de esta forma".

En la adulteración general, todavía hay, pues, quien posee el sentido de la crítica del arte. También Meumann piensa que "la desorientación del juicio artístico ha llegado al extremo" y también la atribuye en parte a "la incertidumbre de los profanos acerca de to-

das las cuestiones de la técnica artística" y al "falso temor y exagerado miedo del público, ante un nuevo fenómeno artístico, a desconocer su valor y tasarlo por debajo del verdadero". Ni miedo ni desconocimiento son achaques de Meumann, y bueno es destacarlo de la ignorancia y de la cobardía común.

UNA RECAÍDA EN FIN - DE - SIGLO

Sin embargo de este y de otros ejemplos análogos que no faltan, todavía D'Ors aparece sin segundo en la contra razonable de las nuevas tendencias merced a una posición mental que sobrepasa las lindes del arte.

Moda había sido siempre el aspecto de una mudanza pasajera en hábitos superficiales; como más superficial, el vestir. Bajo la moda tornadiza deslizábase impávida la sustancia del ser, tendiente a la unidad, a la identidad y a la conformidad con-

sigo misma. En nuestros días se ha tratado de introducir la moda en el hábito permanente de la conciencia, con la intención de sustantivarla. Ortega y Gasset es asimismo uno de los abogados de la invención. Su estudio *Las Atlántidas* se abre con una enérgica defensa de la moda y de las razones que existen para seguirla, entre ellas la "razón suficiente" de Leibniz, como si hasta el crimen no tuviese su razón suficiente. Ahora bien, es moda después de Spengler y de las sorpresas arqueológicas de los últimos años contemplar la historia universal, no como el desarrollo de una cultura con variaciones, sino como la sucesión o coexistencia de varias culturas. He aquí, pues, al filósofo encarado de repente con diversas entidades culturales que puede preterir o preferir a su antojo y aun oponer entre sí, como universos o mundos totalmente distintos.

Semejante actitud sólo puede sostenerse en el extraordinario poder dialéctico y en la estupenda prosa de Ortega y Gasset, y equivale o, más bien, amplifica el absurdo de los artistas que se afilian al arte arcaico y al arte negro como esencialmente diversos del arte clásico. En primer lugar, eso de que la moda mande no puede pasar de una ligereza de pensamiento. Para justificar su teoría apela Ortega y Gasset al espectáculo que da Europa desganada de la solución de sus problemas de post-guerra y, en cambio, entusiasta de la arqueología. Lo primero no le atrae, no está de moda; la moda es ir a explorar la tumba de Tutankamon y es lo que le gusta. No caben titubeos: vayamos a los valles del Nilo. Y es como si cada vez que el niño ha de ir a la escuela le preguntásemos si prefería ir a estudiar o a jugar, o como si al holgazán impenitente le diésemos opción entre

el trabajo y el ocio. Dichoso Ortega y Gasset si en su edad maestra toma siempre a Kant con entusiasmo. En su edad de aprendiz lo tomaba a pesar suyo, sólo porque su voluntad de aprender se lo imponía, aun cuando después de tomarlo se sumiese en él con todo el genio de su gusto. Al menos así hay que creerlo al recordar que tiene dicho: "La enseñanza es sacrificio; significa, en cierto modo, una modificación de nuestro propio ser".

En segundo lugar, sea o no sea señora la moda, esa moda de la diversidad fundamental de las culturas importa una verdadera conspiración contra la estabilidad del pensamiento y no puede aceptarse. La cultura es una en el mundo y en el curso de los tiempos. Ostenta variedades de época, de raza, de población circunstancial, de clima y de país, a veces con rasgos prominentes. Si a cada una de estas variedades convenimos en llamarla "una cultu-

ra", no habrá inconveniente en que todas las variedades esculturales sean otras tantas culturas; pero débese dejar constada la convención. Mientras la salvedad no conste, no será lícito hablar de varias culturas. Para que lo fuese habría que demostrar que el espíritu humano origen de la cultura es o ha sido radicalmente distinto según las edades, las razas, las aglomeraciones de población, los climas y los países. Y aun entonces nuestras palabras carecerían de contenido real. Equilvadrían a las que pudiésemos decir formulando hipótesis sobre la presunta civilización de Marte. Si existen mundos sustancialmente diversos del nuestro, jamás existirán para nosotros. Talvez aquí mismo, a nuestro lado, bajo nuestros pies, sobre nuestras cabezas se desenvuelve un mundo del que nunca tendremos noticia porque no es de nuestra contextura espiritual. El espíritu no puede con-

cebir nada más que lo que está en él. Lo primero que al imaginar a Dios hace el hombre, es investirlo de caracteres humanos. Lo primero y lo último.

Por otra parte, cuando el espíritu en función ordena el mundo de algún modo, no lo ordena como un objeto extraño a sí, sin el cual puede pasarse. Lo ordena para utilizarlo. Pero si el mundo que ha ordenado no responde a sus exigencias naturales, no lo podrá utilizar. "Dependemos de los fantasmas que nos creamos". La cosa está en no crear fantasmas. Digan si no los partidarios de la existencia plural de la cultura qué piensan hacer con ella y cómo se las compondrán para usar todas las culturas creadas, sin omitir ninguna. No podrán armonizarlas. Si las armonizasen obrarían con sentido de unidad y desmentirían su propio supuesto. Harán lo que el escultor ar-

caizante, que acoge las terracotas primitivas y renuncia a Fidias. Se arrimarán a una cultura (a la que les parezca más afín con su propia genialidad, ya sea que la tomen creada o que ellos mismos se la forjen) y relegarán las otras, existentes o posibles. Pero con idéntico derecho, el que se sienta más allegado a cualquiera de las demás, posibles o existentes, escogerá una de ellas y dirá que su capricho es su cultura, y no habrá razón que oponerle, y la filosofía estará de sobra, y vendrá el imperio de la real gana, que es el que los artistas de moda pretenden establecer.

De la irreverencia de esta filosofía de moda que concluye negándose a sí misma, como a sí mismo se niega el arte "dernier cri", se ha librado elegantemente Eugenio D'Ors, no sin que ello le cueste un momentáneo eclipse. Sostuvo y sigue sosteniendo que la ciudad de la cultura es como la

"civitas Dei" de San Agustín, organización única y de estructura invariable. Al rededor de esta ciudad, como al rededor del cultivo las matas, prodúcense a menudo nuevas germinaciones: los bárbaros frente a Roma, los esclavos frente a los señores, la revolución francesa frente al feudalismo, los románticos frente a los clásicos, el socialismo frente a la economía liberal, Wagner frente a la música italiana, el impresionismo frente a la pintura de Caravaggio, el biologismo frente al intelectualismo, la dignidad de los sexos frente a la galantería etc. La ciudad contiene los valores clásicos; extramuros surgen los elementos románticos. Estos últimos, una vez manifiestos, son acogidos por la ciudad clásica, la cual, después de mesurarlos y purificarlos, se los incorpora y los convierte en clásicos a su turno. La ciudad se enriquece con ellos, pero no altera su constitución.

A veces, no obstante, factores cuyo origen no es del caso explicar, mueven a la ciudad clásica a clausurar sus puertas a todo elemento romántico. Entonces se esteriliza y cae en inminencia mortal. Otras veces, por el contrario, o es impotente para someter a jerarquía los elementos intrusos y se deja esclavizar por ellos, o por imprecaución los recibe en bruto y desordenados, y entonces se anarquiza. Esto último es lo acaecido a fines del siglo XIX, cuando toda vaguedad mental y toda extralimitación irrumpieron en la ciudad de la cultura.

El novecientos había comenzado a reaccionar contra fin-de-siglo. En todo Europa venía intentándose con denuedo y consiguiéndose en parte la restauración de los derechos del pensar clásico. La guerra interrumpió la fanea restauradora; la postguerra la contrarió. Nuevamente estamos en el exceso y en la vaguedad; nuevamente

en el desprecio de la norma necesaria; nuevamente en la anarquía. La postguerra es, pues, una recaída en fin-de-siglo, considerado especialmente el giro de las artes, que, en efecto, presenta cabal analogía con el de aquella hora pueril.

Sin duda no es este un pensamiento a la moda; pero algún día se reconocerá que es el más filosófico que sobre el desquicio espiritual presente se ha proyectado.



V

CONTRA UNA POSIBLE CATALEPSIA

En una de sus recientes glosas menciona Eugenio D'Ors el título del libro de Guillermo de Torre con este agregado: *Literaturas europeas de vanguardia*... "recién fallecidas". El mismo de Torre en su exposición tiene que ir excomulgando a algunos apóstatas. Empezaron muchos la algarabía; han venido retirándose prudentemente algunos; dentro de diez años no quedará uno solo en la brecha. Por propia gravitación deben caer todos los artistas de vanguardia. Es algo fatal o habría que creer en el entontecimiento del género humano.

No obstante, si en su descabellada ambición están destinados a sucumbir por sí solos los movimientos artísticos del día, la agitación que han promovido y promoverán aún puede dejar en los espíritus un sedimento

anárquico que prolongaría sus efectos más allá de sí mismos. No se debe confiar, pues, en su suicidio. Hay el peligro de que su muerte sin certificación facultativa sea una simple catalepsia, como por lo visto lo fue al final del ochocientos.

EL CURSO DE LA REBELION

Literariamente, el siglo XIX se inaugura con el romanticismo; pictóricamente produce el impresionismo; la escultura se hace "pasionista" en él; la arquitectura inicia la desnudez de formas, y la música empieza a esquivar la melodía. Romanticismo literario, impresionismo pictórico, pasionismo escultórico, desnudez arquitectónica y wagnerismo musical significan en sus respectivas esferas lo que en la esfera política la revolución democrática de las postrimerías del siglo XVIII: un ataque a la Bastilla.

Pero un ataque de toma y no de destrucción. Los gloriosos energúmenos del 89 tomaron el reducto de la opresión feudal con el designio de sentar sus reales en él, aunque luego lo derruyesen. Los románticos asaltaron la literatura clásica para ciudadanizar la confidencia; los impresionistas idearon abrir boquetes al campo en los talleres; los pasionistas de la escultura quisieron que Miguel Angel fuese más locuaz; los arquitectos innovadores, que la construcción se aliviase de elementos supérfluos; Wagner que la música se flexibilizase íntimamente. En todos hubo el propósito de reformar o dar nuevo uso al edificio clásico; en ninguno la premeditación de derruirlo. Si de ellos algunos con sus embates interesaron más de lo debido a los cimientos, fue a pesar suyo.

Desde el punto de vista literario el siglo XIX presencia otras agitaciones

SONETO CLASICO
DE
CHARLES BAUDELAIRE

La Nature est un temple où de vivants piliers
l'aissent parfois sortir de confuses paroles
l'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de long'échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les coleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

ayant l'expansion des choses infinies,
comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
qui chantent les transports de l'esprit et des sens

después del romanticismo. El naturalismo en la novela, el filosofismo en el drama y el simbolismo en la poesía son las más fuertes. Pero, como el romanticismo, estas rebeldías literarias se abstienen de apuntar a la estructura clásica. Flaubert, Zola, Ibsen, Verlaine y Baudelaire podían haber sesteado en la academia después de haberla escandalizado.

Andando el tiempo, la revolución literaria y artística en general fue soterrándose. Entonces ya enderezó sus tiros al fundamento del edificio clásico. Pronto aparecieron *Salomé* en la música, el bocetista en la escultura, los independientes en la pintura, la arquitectura industrial y toda esa profusión de escuelas literarias díscolas de fin de siglo de cuyos peregrinos nombres apenas hay memoria. Con esto el arte pretendía algo más que renovarse sin salir de su medio natural. Exagerando y desviando la am-

bición de los rebeldes precursores, aspiraba a crearse un medio distinto o a pasarse sin ninguno, por lo menos teóricamente. Fue cuando se declamó a todo trapo contra las academias, contra los museos, contra los monumentos, contra el drama lírico y contra la retórica. Fue también cuando las artes (como ocurre siempre que quieren ser demasiado expresivas) se invadieron mútuamente, y la literatura fue musical, la pintura y la escultura, literarias, y la música, pictórica.

Un anhelo de cordura pululó durante los primeros diez años del novecientos. De este anhelo continuado pudo surgir francamente una reacción clasicista. Pero vino la guerra, y el deseo de mesura y de serenidad que comenzaba a expandirse quedó sofocado por la reaparición del tumulto en más violenta acometida. El futurismo en todos sus alcances — aun en sus alcances políticos, no bien estudiados

— fue entonces y es todavía hoy, si no la primera, la más significativa asonada del retorno al desbarajuste occidental. Desde la aparición del futurismo, el arte ya no teme declarar que vuelve resueltamente la espalda a sus condiciones naturales; y no conforme con la teoría, inicia una práctica afín que no permite dudar de sus intenciones. Hay que desmantelar la Bastilla, sin más vueltas.

El curso de la rebelión artística, es, por lo tanto, a partir de comienzos del siglo XIX, ataque, posesión, anarquía y destrucción radical, sin tener en cuenta el brevísimo paréntesis reconstructivo del primer decenio del XX.

LEY Y CONDICIONES NATURALES

La declamación contra la ley es más aguda y persistente en literatura que en las demás artes. Todos los artistas

pretenden haberse evadido de la ley; pero mientras músicos, pintores, escultores y arquitectos se aplican con preferencia a apuntalar su libertad, los literatos se solazan preferentemente en negar la norma de que, sin embargo, se consideran libres asimismo. Sin ser afirmativa de lleno en ninguna de las cinco artes, la rebelión actual es negativa sobre todo en la literatura. A los demás artistas aun es posible hablarles de cánones, preceptos, reglas, medidas, por más que a nada de eso se hallen dispuestos a obedecer; a los literatos no hay cómo hacerles escuchar una alusión a las leyes. Son los terroristas de la revolución. Se representan un mohoso libraco de retórica compuesto por un doctor impotente para la creación artística y quizá malhumorado, y degollarían sin miramientos a quien tan nefasta representación les sugiere. Podría apostarse diez sobre uno a que

la mayoría no ha visto jamás al rey, es decir, al libro que les eriza los pelos. Pero por eso mismo le temen más. Es como hablarles del trasgo.

No hay, empero, estricta necesidad de asustar a los literatos con fantasmas ni apariciones. Puesto que la sola mención de la ley los solivianta, no se hable más de la ley. Nunca está de más un poco de política y buenas maneras. En vez de leyes o normas o preceptos o reglas del arte, dígase exigencias naturales del arte o condiciones naturales, entendiendo por natural lo que es indispensable a una existencia. Forzosidad, dice Wölfflin. Tanto da. Háblese de forzosidad artística o de exigencias o condiciones naturales del arte, como en lo posible se ha procurado hacer en este trabajo. No se asustará nadie y nos entenderemos mejor.

EL ENREDO DEL PROFANO

Un lector, auditor o espectador de medianos conocimientos y buena fe, pero no iniciado en la cábala del arte nuevo, asiste a una producción cualquiera de ese arte y su primer movimiento frente a ella es de repulsión. No admite, en su prístina ingenuidad, que aquella prosa en renglones arbitrarios sea versos, que aquellas manchas de color sean un cuadro, que aquellos informes trozos de yeso sean escultura, que aquellos ruidos incoordinados sean música, que sean arquitectura aquellas torpes masas sin decoro. Puede, en otro punto de vista, advertir la existencia de una aptitud; por ejemplo, aptitud ideológica, si en aquella prosa que no es verso lee no obstante un concepto agudo. Aptitud artística no la reconoce en la producción que tiene ante los ojos. Es una producción extraña a las condi-

ciones del arte: no puede ser arte. A lo sumo será un arte infantil.

Pero en eso se entera de que personas de positivo valer contemplan bebenévolamente la misma producción y hasta la ensalzan. Entonces, instintivamente, porque es hombre de buena fe, sofrena su primer movimiento repulsivo y deja paso a la incertidumbre. Aquello no le parece arte. Juraría que no hay diferencia entre aquello y los disparates de un alucinado o la impotencia de un niño. Pero, en fin, hay hombres capaces que elogian aquello con absoluta seriedad. Talvez es cosa demasiado compleja para su entendimiento y no logra penetrarla. Después de todo, muchas verdades se han incorporado definitivamente al patrimonio de la humanidad, que al principio no fueron reconocidas.

Más tarde, si la incertidumbre le escuece y desea salir de dudas, tratará de conocer los ocultos móviles de tan

extravagante producción, acercándose a la teoría de los abogados y de los propios autores. Y entonces está perdido, porque es tal el cúmulo de sofismas que le sadrá al encuentro, que o se aferra tercamente al sentido común o cae enredado en las más imprevistas sutilezas, y como atenerse al sentido común parece mezquino, lo probable es que se deje enredar.

ARGUMENTOS DE LA NUEVA POESÍA

Cuando se ha intimado con el mundo teórico de los nuevos artistas, resulta de una monotonía agobiadora y sin sugestión. Las razones que embelesan son las que se pueden encadenar. No es posible en este mundo puramente sofístico encadenar razones. La una no empuja a la otra sino por efecto de un impulso exterior a ellas, como los cantos rodados en el lecho del río. No hay razones siquiera en

él. Hay argumentos, cuando mucho, que indebidamente asumen la apariencia de razones. Por eso en íntimo trato aparece monótono y sin atractivo, con la monotonía inevitable de la incoherencia, pues, como dice D'Ors, las lucubraciones mentales que partiendo de la absoluta arbitrariedad e inconexión concluyen por semejarse más entre sí, son las del delirio. Sin embargo, para quien no conozca este mundo debe de ser insospechable la cantidad de argumentos de que está pertrechado. En el capítulo II se han visto unos cuantos. Se van a ver algunos más.

Los poetas nuevos no dan un cobre por el ritmo, por la rima ni por la medida. Un resto de pudor intelectual les mueve a hablar todavía del ritmo. Muchos hasta sostienen que sus versos son perfectamente rítmicos. Las leyes — léase las condiciones — del ritmo poético no parecen reservar secreto alguno a estas fechas. Nin-

Poema ultraísta

REFLECTOR.

La main
tient la nuit
par un fil

PIERRE REVERDY.

Paisaje occiduo
de tejido arácheo
Las manos engarfiadas del Ocaso
Exprimen el voltaico corazón
SILENCIO del sol dormido
en la colina vesperal
Quien gesticula mortecinamente
En el boscaje dendriforme
de neuronal umbría
LA ARBOLEDA CAMINA
El relente atmosférico
PENUMBRA entumece los fulgores
caquéxicos y occisos
L RIBERA DE LAMPADARIOS
U Súbito en el estuario nocturnal
M
I un áura eléctrica
N polariza los verticilos
A de la rosa lumínica
R REFLECTOR
I
A que porta en la hélice un avión
S El reóforo eréctil trepana
SELENE EL ENVES DE LA NOCHE
Un vuelo acribillante
PLENI- de nómadas iones
LUNIO incendia un
H
I
L
O
ELECTRICO
Y los cátodos acrobáticos
voltigean en el espacio.

GUILLERMO DE TORRE.

guna de esas condiciones se advierte en las nuevas poesías. Por otra parte, supuesto que se hubiesen inventado nuevas leyes rítmicas, nadie las ha dado a conocer aún. Así que, a la espera de una realización o de una doctrina satisfactorias, habrá que seguir pensando que en las nuevas poesías no hay ritmo poético. Pero aun sin acento, sin consonancia y sin medida, esto es, aun despojadas de los atributos poéticos esenciales, los poetas de vanguardia hallan cómo defenderlas y asombrar. A las objeciones formales que se les opongan contestarán que ningún precepto retórico les interesa y que cuando Homero escribió o cantó no había tratados de retórica.

Hasta aquí, la réplica no tiene nada de asombroso. Hace años que, particularmente en tierras americanas, se oye la cantilena antirretórica. Por lo demás, es argumento de fácil refuta-

ción. Cuando Homero discurría ciego y armonioso por los montes del Atica no había retóricas escritas; pero las leyes de la poesía épica que la retórica desentrañó, codificó y escribió más tarde, existían antes de Homero y de todos los poetas; como que si no hubiesen existido, ni Homero ni ningún otro habrían podido cantar. Es de suponer que los antirretóricos no desearán convencernos de que el estómago no digería hasta que Claudio Bernard organizó la ciencia fisiológica. Nada más sencillo. Y nada más erróneo que presumir que en una actuación coordinada podemos dispensarnos de leyes. Si omitimos unas acataremos otras.

Pero entonces los poetas acuden con el argumento de la poesía metafórica y "creacionista". La poesía tradicional responderá a las leyes o condiciones que la suya no observa, no lo dudan; pero es que pueden y deben eximirse de esas condiciones, porque

su poesía es "otra cosa". La anterior era directa, melodramática e emitativa; la suya es alegórica, pictórica y creacionista. La anterior remedaba un mundo; la suya lo crea. La anterior se adhería a sus objetos; la suya es impasible de su propia ficción. La anterior daba cosas; la suya da imágenes. También alguna vez el poeta antiguo apelaba a la imagen; pero era una imagen introducida por los sentidos y empotrada en un organismo literal, mientras la imagen del poeta nuevo es creación pura de la mente y se basta a sí misma.

Y aquí ya el menos desprevenido titubea. En vista de tal alegato puede incluso experimentar el rubor de haberse detenido a señalar en la nueva poesía la insignificante falta de acento. Le parecerá como si hubiese desechado la Biblia por una mala encuadernación.

ARGUMENTOS DE LAS DEMAS ARTES

En las demás artes la defensa arranca asimismo con la argumentación antirretórica. Ni en música ni en pintura ni en escultura ni en arquitectura existen tampoco preceptos sagrados. Todas estas artes han iniciado su obra también antes de tener retóricas escritas. Pero refutado igualmente este desplante elemental, aparecen los argumentos de reserva.

El escultor imita los torpes relieves primitivos. Se le observa que aquellas líneas son incorrectas y duras; que las figuras parecen garrotes; que la composición carece de armonía; que allí, con haber mucho para su época, no hay más que la huella de una mano ineducada en un arte incipiente. Pero él contesta que nuestra tasación es injusta porque ignoramos que el primitivo a quien sigue no era escultor ni modelador, sino tallista de la piedra,

y siendo tallista no podía haber hecho otra cosa entonces ni hoy. Otras veces, si hace escultura exenta justificará la absoluta falta de modelado diciendo que la escultura, como la arquitectura, es fundamentalmente un problema de masas y que, por lo tanto, lo único importante en ella es que las figuras se tengan en pie.

El pintor detesta el Renacimiento. Dirásele que detesta el más digno modelo pictórico; pero él sonreirá. No discute los valores de oficio que sin duda hay en los renacentistas. No los discute porque no les asigna importancia ni son lo que él persigue. Asegura en cambio que los pintores del Renacimiento no fueron creadores. Imitaron realidades, simplemente, unas veces por falta de imaginación, otras por halagar a sus modelos, que les pagaban muy bien. El pintor nuevo tendrá o no tendrá oficio, cosa absolutamente subalterna; pero no necesi-

ta adular a sus amos ni a sus queridas, ni se satisface con reflejar en la tela, como en un espejo más o menos deformado, realidad alguna, sea sugestiva o trivial. El pintor nuevo se dedica a crear, a extraer de sí mismo sus ficciones, y esto le separa de los copistas estúpidamente idolatrados.

El arquitecto se conforma con erguir muros y tender techos y pisos. Le será advertido que los adornos de las construcciones clásicas no son simples escrecencias o pegotes. Desempeñan estos elementos en la construcción un cometido más noble y no menos necesario que el de los elementos materiales. Claro que sin el frontis las dos aguas del techo del *Partenón* también se sostendrían; pero la fachada principal del edificio quedaría con un insufrible aspecto de barraca. Es mucho haber inventado las dos aguas del techo, que rematan el edificio airosamente y le preservan del efecto

VII.



de la lluvia; pero mucho más es la ocurrencia del frontis, que da frente digno a lo que sin él no podía ser más que trasera. Sin embargo, el arquitecto nos enrostrará la desnudez de las obras de ingeniería. En estas obras no actúan más que los elementos materialmente necesarios. Ni una piedra, ni una viga, ni un tirante, ni un tornillo de más. Todo excedente hasta puede poner en peligro la estabilidad de la construcción. Imitemos, pues, la obra de la ingeniería, como él lo hace, con la visión de una nueva arquitectura.

El músico, en fin, reniega de los modelos clásicos porque — dice — en ellos la música sólo cumple una función sentimental. Creemos que con su nueva música produce ruidos y disonancias. Craso error. Lo que ocurre es que nos ofrece sonidos y sucesiones de sonidos para los que nuestro oído no está educado, y por eso nos parece que disuenan, y de un valor represen-

tativo que la música sentimental desconoce, y por eso nos parecen ruidos. El músico nuevo ha multiplicado las combinaciones sonoras y posee algo que el músico viejo no sospechó siquiera: la "paleta musical". Véase, pues, con cuánto derecho se siente distante del viejo músico.

Sobre estos argumentos específicos se acumulan otros de índole genérica que pueden indistintamente servir a varios. El más tocante es el del arte perecedero. Los antiguos cometieron la petulancia de querer prolongarse en la eternidad. Los nuevos trabajan para el día. Unos versos que se lean y se gocen hoy, y mañana no los recuerde nadie, son lo más digno.

EXAMEN DE MONEDA FALSA

No se puede negar que hay para perder la cabeza con estas alegaciones. Se experimenta a un pronto la sensa-

ción humillante de haber permanecido ajenos al fondo del problema, como el general a quien se comunicase que mientras discutía un secundario punto de estrategia, en el frente sus soldados perdían la batalla.

Pero es moneda falsa lo que se intenta hacer pasar.

Corresponde desde luego a la música de vanguardia la invención de la "paleta musical"; pero la invención del nombre solamente. Más o menos rica en colores, todos los músicos han tenido su paleta. Ahí está Wagner, como modelo más accesible, con colores para toda imaginable figuración artística. Lo que ocurre es que, ante todo, Wagner no hablaba de "paleta musical", sino de gama de sonidos, y luego, que en la composición de su paleta, entrando todo color, no entraba el barro. Para hablar literalmente, lo que ocurre es que Wagner, músico verdadero, cuando quiere significar en

la orquesta el poderío de Wotan o la cabalgata de las Walkirias, hace vibrar los instrumentos según el influjo que en el ánimo produce la representación de esos motivos, en tanto que el músico novel pretende ubicar en la orquesta a Wotan y a las Walkirias en persona. A esto llama pomposamente incorporación del valor representativo, no siendo más que mimetismo elemental y, para pasar el rato, un chiste más o menos reidero. En cuanto a que las disonancias sólo lo sean en el oído inhóspite del profano, no es el profano a quien toca justificarse. Do-mi-sol-la no ha sido jamás un acorde. Si está destinado a serlo, únicamente cabe esperar que lo sea. Cuando lo sea, se verá. Mientras tanto es como querer convencernos de que lo verde será rojo cuando nuestra retina vea lo rojo verde.

Un torcido hábito tradicional ha hecho que comúnmente se identifiquen las sensaciones de belleza y de admi-

ración. Pero bello y admirable, si pueden coincidir, no son una misma cosa. Un acto de gratitud puede ser bello sin ser admirable; un espectáculo de crueldad puede ser admirable sin ser bello. El férreo puente transbordador del Riachuelo de Buenos Aires es indudablemente una obra digna de admiración; pero lo es como el heroísmo de un guerrero que sin embargo destroza, o como el esfuerzo de un hombre pobre que sin embargo se debate en la miseria. El afecto que en cambio origina el *Partenón* es de belleza pura, y contemplando esta obra se puede prescindir en absoluto de la consideración del trabajo que sin duda exigió de sus constructores. No hay, pues, más que un sofisma en la comparación de las obras de la ingeniería con las de la arquitectura. A lo admirables que son las pirámides faraónicas por el esfuerzo que su erección representa, el arquitecto, es decir, el artista, ha de añadir la

decoración si quiere añadir lo bello. Qué decoración puede añadirse a las pirámides, el artista lo sabrá. Por lo pronto, la que disimulase la árida superficie de sus planos oblicuos. Y si ni esta ni ninguna otra admiten con mejoramiento, será que no están llamadas a ser más que admirables, sin ser bellas.

"Toda casa medianamente habitable, techumbre ha de tener", dice un escritor chusco. Toda escultura real debe ser de un elemento maleable, como el barro, el yeso, la piedra, el bronce etc. Ahora bien, cualquiera de estos elementos tiene su índice de cohesión y su ley de estática. A un hilo de bronce no se le puede cargar un peso superior a su resistencia; sobre un mezquino soporte de piedra no se puede montar una mole. En una palabra: los pies han de ser suficientemente recios para sostener la cabeza. Nadie ha ignorado este hecho jamás. De no haberlo cono-

cido y respetado los escultores, no habría en el mundo una estatua tiesa. Resulta, pues, singularísimo que los escultores del día hablen de la escultura como "problema de masas" y quieran hacer de este problema la clave misteriosa de la escultura. Es problema de masas como es problema de materiales y de instrumentos; pero es además problema de arte y de inspiración, y en este "además" va realmente lo que es. Antes de esculpir o modelar hay que saber plantar las piedras; pero cuando esto se ha sabido, aun no se sabe nada de escultura. Apenas se sabe algo de picapedrero o de peón.

Con todo su genio levantisco, no fueron los artistas del Renacimiento los más independientes. Santidades, ilustrísimas, altezas, señoríos, amores y otras potencias mundanas los sometían a pesar suyo con amenazas y halagos. Sin duda Rafael tenía su corazón a los pies de la Fornarina cuan-

do la retrataba en el lienzo, como Miguel Angel tenía enfocada su gratitud en los Médicis cuando esculpía el Magnífico. Y porque fuese de su gusto o porque los retratados se lo impusiesen, los modelos tenían que reconocerse agradablemente en los retratos. Pero ni papas ni príncipes ni señores ni amantes de los que mandaban a aquellos artistas eran lo que el burgués de hoy, que paga para que lo retraten y luego cuenta los pelos. Aquella clientela estaba constituída por gentes de delicado sentimiento artístico, y exigía cuadros bellos según su sentir, pero no cromos. Dentro, pues, de su esclavitud al gusto artístico de la época, los pintores disfrutaban de una libertad de inspiración y ejecución análoga a la de que supone disfrutar o disfruta el pintor díscolo actual, que a su vez es prisionero del gusto decadente de la época, aunque esté libre del burgués. De otro modo no se explica-



VIII.

ría la producción de obras como el *Cardenal,* con su indefinible aspecto de santo o de pillo, o como la *Gioconda,* con su sonrisa que lo mismo puede ser de una adúltera que de una mujer honrada. Si precisamente hubo una época en que los artistas, viéndose a toda hora perseguidos y manoseados por los señores o sojuzgados por pasiones tumultuosas, burlaron no obstante a sus amos y a sus ídolos, fue la del Renacimiento. Recórrase la galería eclesiástica de aquellos pintores y se verá una incomparable exposición de libidinosos y forajidos. Y eso que los eclesiásticos eran los que pagaban y pegaban, como con su bolso sonante y sus huesos rotos lo testificaría Benvenuto.

Pues que los pintores renacentistas copiaron y no crearon, no es absurdo menor. Se recordará a este respecto lo que fue dicho en *La Novísima* en consejo para literatos: "Cuenta lo que te pasa. — ¿Y mi imaginación? — Pero

¿es que si no tuvieras imaginación podía pasarte algo?" Sí, seguramente la *Escuela de Atenas* es una copia. Como que Rafael tomaba de la calle unos vagabundos fornidos y barbados y se los llevaba al taller y allí les vestía una túnica y luego los transcribía punto por punto hasta que automáticamente, por mera virtud de calco, iban apareciendo en la tela Sócrates, Platón, Aristóteles. No está mal la explicación. Lástima que luego, en la práctica, falle tan miserablemente la receta y no sea uno capaz de copiar ni al vagabundo que tiene delante, no ya a Platón en el vagabundo, con sus cincuenta diálogos filosóficos. Rafael copiaba. Todos sus amigos habrán reconocido en la tela a su querida, después de haberla copiado. Pero para copiar como él, hacía falta más imaginación que para inventar quimeras. Los pintores de vanguardia pueden probar lo contrario, si no opinan a este tenor. Que con su

inventiva se pongan a copiar. Desde luego, tendrán que obtener copias algo más convincentes que los deshechos desnudos de Picasso cuando no es cubista.

"El *ultraísmo* — advierte Ortega y Gasset — es uno de los nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad." Para denominar genéricamente la nueva sensibilidad, es posible, sobre todo en la visión que Ortega y Gasset tiene de la nueva sensibilidad, la cual se le representa conmovida por "ultra-objetos". Para denominar específicamente la nueva poesía, el nombre más propio de los que se han inventado es el de "creacionismo". Pertenece este nombre en particular a una de las escuelas de vanguardia, cuya originalidad reclaman para sí el francés Reverdy y el chileno Huidobro; pero dada la modalidad esencial de la poesía nueva, toda ella puede y debe llamarse "crea-

cionista". Es esa modalidad, como se ha visto, la creación metafórica. Con unas u otras direcciones subordinadas, todos los poetas nuevos tienden afanosamente a la metáfora, y de la metáfora, a la creada, diferente de la que se toma de la realidad. Pero es necesario haber perdido el sentido cabal de las cosas para creer que en esta proposición hay algo más que palabras baldías y que, aun habiendo algo más que palabras, hay hechos distintos de los del poeta clásico. Metáfora, en su mejor y único significado posible, en su significado etimológico, culto y vulgar, es una traslación y, aplicada a la expresión hablada o escrita, una traslación de sentido. Mediante esta figura, por un hecho conocido se da a conocer otro, sin nombrar este último. El hecho conocido que sirve de vehículo en ella, puede ser celestial o terrenal; pero tiene que ser conocido o susceptible de conocimiento, y si no lo fuese

no podría servir de término metafórico. Ahora bien, todo hecho que se conoce o puede conocerse es una realidad. Si la metáfora tiene que partir de un hecho de conocimiento, no se ve, pues, cómo sin realidad puede haber metáfora. Compárese a un hombre con lo más irreal e ignoto, con Dios: siempre se le estará comparando con una realidad, pues por ficticio que en sí mismo pueda ser el señor del universo, al tomarlo como término de comparación se le atribuyen caracteres reales perfectamente conocidos: majestad, rectitud, omnisciencia, y es como si en vez de decir "ese hombre es un dios", se dijese: "ese hombre es majestuoso, recto, omnisciente".

Otro factor quieren hacer valer los poetas nuevos para insistir en la diferencia entre metáforas realistas y metáforas "creacionistas": el de la independencia. Por metáfora independiente entienden la que prescinde de la li-

gadura adverbial "como", a saber: "de una mirada encendí mi cigarro". Pero no se necesita gran agudeza mental para ver que el adverbio de modo va sobrentendido en esta metáfora: "mi mirada es *como* fuego" se está diciendo ahí. El giro de la expresión diferirá en las metáforas; pero el mecanismo es idéntico en todas. Mientras no se invente un nuevo mecanismo metafórico, hablar de metáforas esencialmente distintas será, pues, hablar en el aire.

Bueno es recordar de paso que los mismos poetas "creacionistas" han discutido acaloradamente sobre si debían emplear el vocablo "creación" o el de "invención", lo que parece indicar que ni ellos están muy seguros de la legitimidad de sus teorías.

Pero concédaseles que existe entre las metáforas la paridad que alegan. El hecho carece de bulto. Todo se reducirá a concederles que han evapo-

rado las figuras de traslación. Y aun así, sin que les corresponda la iniciativa, pues ellos mismos admiten honradamente que en esta faena les han precedido Góngora y Mallarmé. De una pretensión más importante y no menos indebida se les debe disuadir: de la pretensión de que sólo su poesía es verdaderamente metafórica.

Fue Azorín quien hace veinte años declaró guerra de exterminio a la metáfora. Le fastidiaba a Azorín ver que nadie describía sin acudir a la comparación o, como decía él, sin "llamar al vecino". La hilera de árboles al borde del sendero era como..., la casa era como..., la montaña era como... Siempre eran como algo que no era ellos. Sin embargo, por sí propios eran de algún modo. Había que descubrir, pues, cómo eran por sí y ante sí, sin apelar a aspectos extraños. Comunicar las cosas por sus elementos peculiares,

era el ideal de descripción que Azorín pedía.

La doctrina se presentaba circunstancialmente con visos saludables: venía abusándose de la comparación y había que reaccionar en favor de un estilo más llano y más directo. Pero no cundió la prédica. Ni Azorín le fue estrictamente fiel. Pasado el abuso de la metáfora, contra el que podía ser útil, no tuvo efecto. Contra el uso normal no podía ir sin atacar la esencia artística de la literatura. Toda actitud literaria poética es metafórica. Puede decirse: "en todo lo largo del sendero, por los bordes, había álamos plantados a distancia de dos metros entre sí". No se ha dicho nada poéticamente. Claro que con esta sola referencia el lector puede sentirse con movido; pero será porque la visión de los álamos al borde del sendero, evoca en su espíritu una representación que va aneja a los árboles en hilera,

sin ser la de los árboles precisamente; será por lo que él añade a la simple referencia; será, en fin, porque a su costa convierte en metáfora lo que no lo es. Si en cambio se dice: " en los bordes del sendero los álamos presentaban armas al paso del viandante", se ha dado figuración al hecho real y se ha dicho algo poético. En resumen: toda poesía consiste en un acto de traslación de sentido.

Naturalmente, dentro de esta necesaria traslación cardinal, el poeta es después dueño de usar términos directos o figurados. Cuando usa preferentemente los directos, es realista. La existencia de esta variedad de actitud metafórica es la que, mal interpretada, ha inducido a los poetas noveles en el error de suponer que hay poetas que no emplean la metáfora. No los hay ni puede haberlos. Hablan unos de los "soldados que presentan armas a los bordes del sendero", otros de

"dos hileras de cirios", otros de "la guardia de los fantasmas", según la súbita evocación que para cada cual tenga la presencia del cuadro; pero en todos hay evocación, es decir, paso de un sentido a otro, es decir, metáfora.

Una inveterada costumbre viene haciendo distinción fundamental entre el Góngora de las *Soledades* y el Góngora de las letrillas. El primero es metafórico, el segundo realista. Los poetas de vanguardia han acogido gozosos la distinción. Como se la brinda el criterio tradicional, no necesitan defenderla. Hay dos Góngoras diferentes, y ellos se escudan en el de las *Soledades,* en el de la fantasía sin freno. Pero no perdamos el sentido de la metáfora. En todo poeta hay un arranque figurado. Que luego permanezca a ras de tierra o se remonte hasta el cielo, es cosa secundaria. Decir cirio por árbol y sol por ojos, no es decir dos cosas de diferente resorte mental. El

sol está más distante de los ojos que el cirio del árbol; pero no es la distancia espacial ni temporal la que decide en la intimidad de la metáfora. El poeta se traslada lo mismo en un caso que en otro, y esta traslación inicial es lo que los identifica a todos poéticamente, aunque biográficamente los separen los motivos de sus propensiones personales. Uno es Góngora en las *Soledades* y en las letrillas. Ahora, que en él se prefiera la trayectoria sideral que sigue en las *Soledades,* es tan lícito como insuficiente para fundamentar una honda escisión literaria. Va a resultar que en negocio de millones se está discutiendo por unos centavos.

No existe, pues, la pretendida diferencia de metáfora creada a metáfora realista, y si existe es insignificante, no siendo otra cosa que una diferencia en la elección de términos y modos de comparar. En el fondo, todo es hacer comparaciones. Tampoco se puede ha-

blar de poetas metafóricos y poetas que no emplean la metáfora. Todos son metafóricos, o no son poetas. Por consiguiente, la pretensión de una poesía creadora frente a una poesía imitativa, carece de consistencia real. La poesía es creadora siempre, o no es poesía.

Queda el argumento de la poesía no melodramática. Por poesía melodramática se entiende, no sin visible impropiedad de expresión, la poesía de tema desarrollado coherentemente. Alejándose de ella, el poeta novel da una poesía de imágenes sin trabazón; como quien dice, un fuego de chispas. Pero esto no es poesía cabal. A quien hablase con sustantivos solamente, sin negarle que empleaba elementos esenciales del idioma, se le diría que hablaba sin articulación, aparte de hablar sin matiz. "Pan", exclama el niño, y la madre dice por su cuenta: "Yo quiero". Si no se lo dijese mentalmente, su niño se quedaría sin comer. Análoga-

mente, al poeta que sólo forja imágenes se le puede decir que no construye, aunque con las imágenes posea el elemento básico de la poesía. De manera que dejar vagabundas en el verso las imágenes no es hacer poesía diversa de la tradicional o melodramática: es hacer poesía a medias. Cuando se completa, es que el lector le ha añadido "motu proprio" la otra mitad.

Un hecho aún para comprobar en qué extremo está inmotivada la presunción total de los poetas "creacionistas". Se han disputado Reverdy y Huidobro la prioridad teórica y práctica del "creacionismo". Tercia Guillermo de Torre en el debate y se la niega a los dos. El primer "creacionista" es el uruguayo Herrera y Reissig. Y el lector se queda estupefacto. A Herrera y Reissig se le tenía juzgado de tiempo atrás. Era una exageración del simbolismo, un desalado afán de palabras sonantes y figuras retorcidas, como

SONETO CLÁSICO

DE

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Estaba echado yo en la tierra, en frente
del infinito campo de Castilla,
que el otoño envolvía en la amarilla
dulzura de su claro sol poniente.

Lento, el arado, paralelamente
abría el haza oscura, y la sencilla
mano abierta dejaba la semilla
en su entraña partida honradamente.

Pensé arrancarme el corazón, y echarlo,
pleno de su sentir alto y profundo,
al ancho surco del terruño tierno;

a ver si con romperlo y con sembrarlo,
la primavera le mostraba al mundo
el árbol puro del amor eterno.

tantos otros temperamentos tropicales que en América explotaron al amparo de Rubén. Si eso es el "creacionismo", entonces es cosa vieja y filiada. Es el Jaimes Freyre de *Castalia bárbara,* es el Carriego de *Misas herejes* y es sobre todo el Lugones de *Las montañas del oro* y los *Crepúsculos del jardín.* Mago por mago, antes que de Herrera y Reissig hay que hablar de Lugones. Su nombradía fue contemporánea, pero Lugones sobrepuja al uruguayo en frecuencia y poder de invención metafórica. Y aun después de haber preferido a Lugones, se hablará del francés Samain, en quien el uruguayo y el argentino abrevaron copiosamente y algo más, cosa por aquí de todos conocida y que ignora Guillermo de Torre. Pero sea Samain o Lugones o Herrera y Reissig, si el "creacionismo" es eso, nos ha defraudado. Aunque con méritos que el "creacionismo" actual no tiene, por estas tierras era una

poesía enterrada y de cuyo recuerdo se huía como del recuerdo de una enfermedad.

En fin, y esto con referencia indistinta a poetas, pintores, escultores y músicos: dicen que cultivan un arte adrede pasajero: es por justificarse en su desmedida ansia de notoriedad, llevada a extremos que no se conocían en el mundo siempre vanidoso de los artistas. Nunca se habían visto artistas tan susceptibles y engreídos; núnca tan tercos y alborotadores en la defensa de su producción; núnca menos joviales. Todo el arte nuevo es áspero, punzante, hosco, malhumorado; hasta cuando quiere hacer chistes hace sarcasmos. Y si alguna vez fue intolerante es hoy. No hay más que verlos entre ellos mismos, entre los vanguardistas, tirándose los trastos a la cabeza por el menor desavenimiento. Si esto es pasar el día sin pensar en mañana, no se sospecha qué será pasar el mes o el año

o una vida. Por lo demás, los artistas nuevos publican libros, organizan exposiciones, dan conciertos; hasta un museo pictórico y escultórico tienen, en Alemania; todo ello, dentro de las viejas normas del arte presuntuoso. Es por justificarse y por si acaso.

EL PUNTO A QUE HAY QUE AFERRARSE

Con todo, no nos duelan prendas. Se les puede conceder como verdad, a los artistas de vanguardia, todos sus argumentos. Pero hay que retornar al punto de partida e insistir en esta afirmación: ninguno de los argumentos aducidos se refiere a las condiciones naturales del arte. Hemos hablado de la caligrafía. No vamos a discutir por rasgo más, rasgo menos de las letras que corren sobre el papel. Se trata de saber si esa escritura gótica o inglesa concurre a formar algo concebido en

condiciones artísticas. He aquí el punto a que hay que aferrarse.

Los extremos se tocan. Tan opresor es un tirano como un anarquista: el uno porque ha extremado el orden, el otro porque ha extremado el desorden. Los artistas de hoy han conducido al extremo su afán de libertad y son tan tiránicos como los retóricos dieciochescos. Ved si no a unos y a otros preceptuando hasta sobre las palabras que pueden usarse. Pero el arte es infinitamente más libre de lo que presumen los vanguardistas. Cada cual puede tocar los temas que le plazcan, adoptar los giros que prefiera, seguir los estilos que guste, vagar por las nubes, largarse al campo, urgar la ciudad, recorrer los mares, sentirse entre diablos, vivir entre hombres, ver, oir, soñar. Todo eso incumbe a su arbitrio. Lo único que se le exige es que satisfaga las necesidades elementales de la existencia artística. Con esta satis-

facción previa, puede pasar sin cuidado. Es dueño de toda la libertad de sus fuerzas. Eso, sí, si no cumple la talla no pasa.

LA VUELTA A LO ELEMENTAL

Una vez comprobada la naturaleza leal de la obra que se examina, esto es, una vez visto que se ajusta a las condiciones naturales del arte, se podrá hablar de la dirección de sus giros y temas. Entonces es el momento de advertir que Fray Luís es místico y Ronsard erótico, Botticelli apacible y Rubens sensual, Fidias sereno y Miguel Angel tormentoso, Mozart dulce y Liszt brillante; unos realistas, otros alegóricos; unos imponentes, otros insinuantes; unos musicales, otros visivos; unos ricos, otros pobres; unos amables, otros aborrecibles. Entonces es el momento de clasificar y de preferir: está convenido que todos son artis-

tas auténticos. Pero antes hay que arribar a esta convención. Precisamente lo que no tolera el arte actual, porque no es arte.

Parece que se está haciendo hincapié en minucias. Sin embargo, de este hincapié espera el arte su salud. Algunas veces ocurre, así en los individuos como en las sociedades, que el exceso en una progresiva complejidad obligue a retroceder a lo elemental para recuperarse. Es lo que artísticamente sucede hoy. Hemos ido demasiado lejos y tenemos que regresar al punto de partida. No caben atenuaciones ni demoras. Hay que volver a los comienzos. Véase una muestra más de esta exigencia.

La novela es un género literario decadente, no cabe duda. Con el ochocientos parece haberse agotado. Ortega y Gasset lo ha advertido. Generalmente, Ortega y Gasset parte de un punto cierto y se pierde en una encrucijada.

Ha notado la decadencia de la novela y vaticina su próximo fin. No obstante, cree que aun le queda una zona por explotar. No parece posible inventar nuevos asuntos; por otro lado, la acción aventurera no es lo que interesa al moderno lector. Pero puede todavía la novela, sin acción múltiple e intrincada y sin novedad de asuntos, cautivar al lector con el análisis de figuras relevantes. Estas son sus palabras: "El interés propio al mecanismo externo de la trama, queda hoy, por fuerza, reducido al mínimun. Tanto mejor para centrar la novela en el interés superior que puede emanar de la mecánica interna de los personajes. No en la invención de *acciones*, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco". Pues bien, todo esto hace recordar a Garibaldi cuando descubrió la América, dicho sea sin menoscabo del

enorme respeto que merece persona de tanta entidad como Ortega y Gasset.

En primer término, no está probado que desinterese hoy la novela de acción. El cinematógrafo por un lado, los deportes por otro, el periodismo por aquí, el arte nuevo por allá, Norteamérica, las hazañas de la aviación, las exploraciones arqueológicas, los viajes de todas suertes, la fugacidad de la moda, todo acción y en pleno auge, parecen indicar, al contrario, la difusión del gusto para el movimiento y la intriga y, por analogía, para la novela de argumento complicado. En segundo término, la novela que como novedad del porvenir aguarda Ortega y Gasset, es la llamada novela psicológica, ya antigua a estas fechas. Ortega y Gasset ha comentado extensamente a Pío Baroja. Si le conoce según su comentario deja presumir, es raro que no haya caído en la cuenta de que el principal y acaso el único mérito de Baroja

novelista es haber traído con su novela de acción esquemática (con su "literatura para *boy-scouts*" se dijo exactamente en *España*) un desahogo al género novelesco contemporáneo, ahíto de pintura y de psicología. Y en tercer término, siempre la novela ha tenido por misión inventar "almas interesantes".

Despojada de sus aspectos secundarios, la literatura se reduce a dos géneros cardinales: el lírico y el épico; el lírico como cantar, el épico como forja. Sin embargo, dentro de estas actitudes literarias fundamentales caben variaciones de posición. El cantar puede ser meramente efusivo y puede ser efusivo y docente; en el primer caso es propiamente lírico, en el segundo didáctico. La forja, por su parte, puede ser de acontecimientos y personajes heroicos (propiamente épica) y de acciones y figuras más comunes, aunque siempre destacadas, lo que origina el

subgénero dramático-novelesco. A su vez este subgénero épico puede ser de acción más restringida y urgente y de almás más enterizas, con lo que se resuelve en drama; y puede ser de dilatada acción y figuras más dependientes, con el añadido del análisis de sus actos y la descripción del medio en que actúan, y entonces tenemos la novela. Las subdivisiones no se detienen aquí. Todavía la novela, autónoma, puede desparramarse en varias especies según la importancia que en su atención conceda a los elementos que la constituyen; en novela de carácter si prefiere las figuras; en novela folletinesca si prefiere la acción; en novela psicológica si prefiere el análisis; en novela de costumbres si prefiere la descripción local. Pero estas especialidades, como otras menos distintas que luego surgen de la variedad de acento, de forma y de asunto, no pueden afectar al fondo de la novela sin des-



IX

virtuarla. De una especie o de otra, la novela no ha de ser solamente acción, porque sería crónica, ni solamente descripción, porque sería inventario, ni solamente análisis, porque sería estudio, ni solamente presentación de personajes, porque sería galería. En toda novela de ley se hallan equilibrados estos elementos. Por novela ejemplar, el *Quijote,* del que indistintamente se graban en la imaginación del lector los personajes, el paisaje, el examen y las acciones. No todas las novelas rayan a la altura del *Quijote.* Es verdad. Hay miles de ellas que no ofrecen una sola alma interesante; pero no será porque sus autores no hayan querido forjar memorables figuras, si es que no eran chapuceros o no desconocían la modalidad de la novela: será porque no tenían agallas para más.

Por consiguiente, el pronóstico de Ortega y Gasset equivale a esta aseve-

ración incontrovertible: la novela es un género decadente, pero aun puede ser buena si es buena.

Bien se echa de ver aquí la reflexión desprevenida de un inexperto en la materia. Entendámonos: no se trata de sugerir que Ortega y Gasset simule conocimientos que no posee. Ortega y Gasset no es capaz de una simulación de este orden. El mismo avisa que es "bastante indocto en materia de novelas." Aunque no lo avisara, la adopción de un tono dubitativo en sus notas, como de quien sólo emite parecer personal sin trascendencia, alejaría de él toda suposición maliciosa. Por lo demás, si la actitud de Ortega y Gasset encerrase malicia, no pasaría de ser un pecado individual. Para que asuma la representación colectiva que aquí se le atribuye, debe ser sincera. Y es sincera, sin género de duda. Es la actitud de toda la crítica artística contemporánea, que, habiendo perdido la inte-

ligencia de su función propia, comenta el arte sin conocer el arte y no cree hacer mal.

Un retorno a lo elemental, un franco retorno a las condiciones naturales del arte es preciso. Algo árida es en apariencia la crítica del arte desde el punto de vista artístico. Desde el punto de vista sociológico, histórico, biográfico y sentimental es más amena. Pero ha de sacrificarse la amenidad en gracia a la propiedad si se desea ajustar de una vez los resortes hoy laxos del arte.

LAS CREDENCIALES NECESARIAS

Las violentas estilizaciones de Anglada Camarassa hicieron creer a muchos que su autor no sabía dibujar. Súpolo Anglada y al punto desbarató la creencia con unos torsos normales que metían miedo. Por ellos se vio que si el artista dibujaba de aquel mo-

do extravagante que le ha caracterizado, era por dominio del dibujo y no por inexperiencia en él. Dueño absoluto de su arte, lo violentaba.

Todo artista goza de esta personal atribución de violencia. Más aún: es una obligación de todo artista someter su arte a su arbitrio personal. Como queda dicho, puede y debe pasar de la gramática a la retórica. Si permanece en la gramática es frío, incoloro, sin distinción. Para destacarse con rasgos propios, tiene que saltar a la retórica. En la gramática adquiere el oficio; en la retórica desarrolla su personalidad. Pero debe haber morado en la gramática. No se ha inventado aún el medio de salir de una casa sin haber entrado en ella. Algunos la rodean y huyen: la casa persiste ajena al merodeador. Napoleón rodeó los Alpes una vez y los cruzó otra. Sólo la segunda se le tiene en cuenta para inte-

grar el terceto clásico de guerreros dominadores de montañas.

Con otros términos: en posesión de su arte, el artista debe estilizarlo a su modo. Todos los grandes artistas que se recuerdan han estilizado. El arte mismo, cuando deja de ser simple adquisición académica, es estilización. Del grado de acierto que al estilizar haya obtenido cada artista, depende el mérito que le reconoce la posteridad.

No es esta clase de extravagancia la que se ve en el artista de hoy. En él no hay violencia de normas, sino desconocimiento de ellas; en él no hay acrobacia, sino impericia; en él no hay estilización, sino deformidad. Adviértese mejor esto cuando por excepción quiere atenerse a lo común. Entonces es torpe y sin posibilidad de interés. Ahí está Picasso de muestra, con sus lamentables dibujos de escolar mal aprovechado. Apollinaire compuso buenos sonetos y buenos cuen-

tos normales, pero no se debe olvidar que sus "calligrammes" fueron una broma de ocioso. Marinetti ha escrito una novela interesante, *Mafarka,* y una multitud de páginas polémicas de primer orden; pero en ellas negó prácticamente sus teorías futuristas. Boccioni redactaba en buena prosa, pero esculpía unos bultos pétreos deplorables. Soffici ha escrito un ingenioso *Giornale di bordo,* pero en él reniega tácitamente de su *Arlecchino,* sín embargo a medias futurista nada más. Recuérdese, por otra parte, que tratándose de escribir prosa, los artistas de hoy son de ley y jugosos en general; hasta los músicos y los arquitectos se despachan prosaicamente con elegancia, propiedad e ingenio. La pauta de su incapacidad artística no la da su prosa: la dan sus poesías, sus dibujos, sus esculturas, sus proyectos, si por ventura aspiran a ser normales.

Condición previa que a todo artista

de vanguardia se debería imponer para ser atendido, es presentar sus credenciales artísticas: unos versos correctos, un dibujo académico, un modelado anatómico, un motivo musical inteligible. Sólo así se podría saber terminantemente qué puntos calzaba. Después hablaríamos de su estilización.

CÉZANNE Y LOS MUSEOS

Los museos son necrópolis, donde unas cuantas personas se miran estúpidamente sin conocerse. Tal la opinión de los futuristas. Figura por figura, lo mismo podría haberse dicho que los museos son hogares, donde miembros dispersos de una familia se reunen al fin.

No puede negarse, sin embargo, que los museos tienen algo de cementerio. Mas nadie ha propuesto nada mejor para reemplazarlos en su misión gene-

rosa de asilo decente y exposición accesible de las obras artísticas.

Los pintores nuevos invocan alguna vez a Cézanne. Le suponen, sin razón suficiente, sugeridor del cubismo y precursor en el afán de novedad de toda la pintura de vanguardia. También los críticos indulgentes con esta pintura suscriben la suposición, entre ellos Ortega y Gasset. Cézanne, no obstante, aspiró toda su vida a un lugar para su obra en los museos, que consideraba término lógico de cuadros y esculturas.

Esta aspiración de Cézanne implicaba además dos supuestos, el uno divergente, el otro contrario de los que la pintura preconizaba en su época y preconiza hoy: el enfoque directo de la realidad (para seguirla los impresionistas, para contrariarla los de hoy) y el horror a las obras maestras. Cézanne no creía en el procedimiento "apres nature", y en cuanto a huir es-



X.

candilazados de las obras clásicas, decía: "Yo no sé qué confianza es la que estos artistas tienen en sí mismos cuando tanto temen la comparación de sus obras con las obras maestras que están en los museos".

Cézanne, pues, sentía lógicamente destinada la pintura a los museos, y pensaba que había que ir a los museos a buscar enseñanza y parangón. Sólo desconociéndole o falseándole pueden sentirse tranquilos con él los nuevos pintores.

CONFITEROS Y CHAPUCEROS

En una mirada de conjunto, el arte contemporáneo en general (y no sólo el de vanguardia) presenta un espectáculo poco confortante. Exceptuados algunos casos, no muy significativos así y todo, está en manos de chapuceros y de confiteros. Por una parte los superficiales y rutinarios; por otra

los párvulos presuntuosos. Por aquí los esclavos, por allá los anarquistas. D'Annunzio, Bernard Shaw, Benavente, Kipling, Wells, Hauptmann, France, Proust, Hamsum, Spitteler, Bourdelle, Ynurria, Perossi, Boito, Strauss, Mestrovich, Gorki, Ettore Tito, Maeterlinck, Yrurtia son, indudablemente, de valor positivo; pero, sin rebajarles un punto la admiración que merecen, no es posible ya sentirlos contemporáneos ni incitadores. Son más bien una excelente prolongación de lo que quisiéramos renovar. Y los nombres de Julio Antonio, Cocteau, Apollinaire, Morand, Giraudoux, Falla, Strawinssky, Arzibachev, Crommelinck, en cierto modo sugerentes, no bastan todavía para romper victoriosamente aquella dualidad común en que se debate el arte del siglo.

Talvez el espectáculo de la rutina prolongada y del imperio de la mediocridad ha contribuido grandemente, por

contraste, en la aceptación de los barbarismos de los nuevos. "Esto es poco más que nada. Esto no es todavía un arte. Pero ¿quiere usted decirme qué cosa mejor cabe intentar? Si usted tuviese veinticinco años y una docena de pinceles en la mano, ¿qué haría? Si el interlocutor era discreto, no podría contestar más que en una de estas dos formas: o proponer la imitación de algún estilo antiguo — lo que implica reconocer la inexistencia de un posible estilo actual —, o presentar concretamente un cuadro, un solo cuadro, que siendo heredero de la tradición, insinúe un nuevo tema pictórico, señale algún rincón aun intacto en la topografía del arte usado. Mientras esto último no acontezca, será invulnerable la posición de quienes piensan que la tradición artística ha llegado a consumir todas sus posibilidades y es preciso buscar otra forma de arte. Esta exploración es la ta-

rea de los artistas jóvenes. No tienen un arte; sólo son un intento hacia él". He aquí las más punzantes palabras que en defensa del arte nuevo se han escrito. Restringen a una mera exploración lo que los artistas jóvenes creen ya un arte logrado, y esto quizá disguste a muchos; pero con esta restricción se explica mejor su carácter, y el arte nuevo no podrá desconocer que debe a Ortega y Gasset su más elocuente alegato.

Este es, en efecto, el dilema que parece presentarse a la conciencia artística contemporánea: o somos esclavos o somos anarquistas. Acaso el dilema que con más vastos alcances atenacea hoy en todos los órdenes de la vida.

EL ARTE AGOTADO Y EN POSIBILIDAD

Pero no ver más que esclavitud por un lado y anarquía por otro, es acti-

tud propia de la desesperación. Si esta disyuntiva se hubiese ofrecido ahora por primera vez, daría que pensar. Si por primera vez hubiese ocurrido hoy que el hombre sentía morir un mundo y palpitar en las entrañas otro, habría llegado la ocasión de escoger entre la muerte segura y la vida posible. Sería una fatalidad inaudita que desde el cosmos venía destinada a cumplirse hoy.

Felizmente, es otra la lección que nos da la experiencia histórica. Mil veces el hombre en el curso de los tiempos se ha visto aprisionado por igual dilema. Más todavía: el destino de cada hombre parece ser el de sentir a pesar suyo que nunca se vio cosa semejante a las que él ve y que con él empieza un mundo y termina otro. "No hay nada nuevo bajo el sol" afirma el europeo del día, y el asiático de hace un montón de siglos afirmaba: "Nihil novum..." Y antes que

él lo habrán afirmado otros muchos. Seguramente el mismo día de la creación se pensó que el mundo ya no encerraba novedad. Es la creencia instintiva del ser que se siente impregnado de todo lo existente, en potencia o en acto, desde que ve la luz.

Y sin embargo, el mundo se desarrolla y va pariendo novedad. La callejuela del dilema sólo extravía a los escépticos, que son unos desesperados pusilámines, y a los desesperados, que son unos escépticos furiosos. Los ecuos, los que sin desprenderse de la fe no se entregan a la alucinación, renuncian por igual al heroísmo estéril de la muerte consentida y al inútil heroísmo de la vida a toda costa. Por no morir no matan. Su heroísmo es mayor y más eficaz. Hay un término medio equitativo que no es nada ni es todo. Por el centro de la calleja a cuyos costados corren la muerte y la locura, se desliza imperturbable

el arroyuelo de la virtud. Para seguir el equidistante arroyuelo estamos hechos. Es el que siguen los hombres medulares, y su actitud es más heroica y provechosa que rebelarse ciegamente o capitular.

La moral nunca se ha visto tan relajada, la política nunca ha estado tan pervertida, las artes nunca han sido tan pobres: en multitud de ocasiones la historia ha gritado lo mismo, y paralelamente ha propiciado el abandono de un mundo agonizante, del que nada nuevo se podía extraer, y la búsqueda de otro absolutamente distinto, so pena de morir. El terror del siglo X por la presunción del fin del mundo, fue más aparatoso que los demás conocidos; pero no fue el único. En otras ocasiones la humanidad se ha creído bajo la amenaza de la prescripción definitiva del milenio. Pensemos no más en la moral, en lo que actualmente parece más desquiciado. Si supo-

nemos que sólo hoy se ven adúlteras descaradas y cornudos voluntarios, el siglo XVIII nos llamará engreídos, y si sólo producto de estos días se nos figuran las semivírgenes, el siglo XVII exhibirá orgulloso la prioridad de sus "précieuses".

No, ni el desvarío del arte de vanguardia, con ser acaso la más saliente originalidad de esta época, es fenómeno absolutamente propio de hoy. Lo es en sus aspectos y en sus proporciones. Los hechos se reiteran, pero en cada época toman diferente color y proporción, y esta diferencia superficial es lo único a que se puede aludir para localizar los hechos. En su aspecto y medida, el arte de vanguardia es contemporáneo; en su esencial contenido es el sempiterno hecho de la rebelión de las fuerzas naturales desordenadas contra la cultura organizadora. Mucho menos podía ser de hoy el otro fenómeno, el de la vi-

sible decadencia del arte conocido. Finando el siglo XVIII también se creyó agotado el arte. Nada nuevo se podía esperar de él. Era necesario inventar otro. Y vino Goethe y le extrajo nuevas maravillas. Para que su ejemplo valga más contra la prédica anarquista, hasta ofrece la particularidad de haberse dejado arrastrar por ella primeramente, pues antes de *Germán y Dorotea* olímpico produjo el *Werther* llorón.

Poderoso amparo es Goethe para no dejarse extraviar por el vaticinio del arte exhausto en nuestros días. El arte, como todas las cosas, siempre ha carecido de posibilidad para los holgazanes y los desmedidos.

LA VETA OCULTA

Es curioso que sea Ortega y Gasset quien habla de un arte viejo sin posibilidad; y es curioso porque precisa-

mente él ha hallado nuevas posibilidades en un arte que parecía más consumido que todos los otros: el de la prosa.

La prosa castellana viene tanteando con éxito, pero sin resolución definitiva, en Alfonso el sabio, en Juan Manuel, en el *Lazarillo,* en Santa Teresa y en Cervantes. Con Cervantes parece haber logrado su máxima genialidad; pero todavía no es la prosa que el escritor de raza domina a su arbitrio. En Quevedo es donde alcanza su mayor significación, como prosa que, sin desentenderse de su origen vulgar y sin romper la tradición, asciende a dominio artístico y ensancha sus fronteras. Después de Quevedo se realizan importantes esfuerzos para renovarla; los más valientes los de Vélez de Guevara y Torres de Villarroel, vecinos de Quevedo, y Menéndez y Pelayo, Benavente, Azorín, D'Ors y Pérez de Ayala, vecinos nues-

tros. Vélez de Guevara y Torres de Villarroel, en el molde quevedesco, liman aristas; Menéndez y Pelayo, con el oído en Cervantes, adecenta el léxico y la construcción; Benavente adopta una límpida regularidad; Azorín amplifica el diccionario, elude el personalismo y abre paso al inciso; D'Ors releva el hipérbaton y la elipsis; Pérez de Ayala remoza el casticismo. Buena, excelente prosa dieron estos escritores y algunos otros de menor talla, como María de Zayas, Estébanez Calderón, Larra, Valera, Juan Ramón Jiménez y Valle Inclán. Todos, como escritores (sin tener en cuenta ahora otros méritos) se recordarán preferentemente en la historia de nuestro idioma literario. Ninguno, sin embargo, supo elevarse a la altura de Quevedo, dando una prosa tan buena como la suya y tan española, aunque distinta. Unos fueron demasiado Quevedo, otros demasiado Cervantes, otros demasia-

PROSA CLÁSICA

DE

QUEVEDO

En los más ilustres y gloriosos emperadores y capitanes del mundo, el estudio y la guerra han conservado la vecindad, y el arte militar se ha confederado con la lección. No ha desdeñado en tales ánimos la espada a la pluma. Docto símbolo de esta verdad es la saeta: con la pluma vuela el hierro que ha de herir. Por muchos sean ejemplo Alejandro el Grande y Julio César. Alejandro, oyendo la *Yliada* de Homero, se armaba el ánimo y el corazón. Sabía que sin esta defensa, en el cuerpo la loriga, el escudo y la celada eran peso molesto y una confesión resplandeciente y grabada del temor del espíritu. Cuerpo que no le arma su corazón, las armas le esconden, mas no le arman. Quien va desnudo de sí, y armado de hierro, es hombre con armas, cuando ellas son armas sin hombre. Si vive, es por ignorado; si muere, es por impedido: pues si no huye, es de embarazado, y no de cobarde: y de estos mueren más con sus armas que con las de los enemigos. Fácilmente los conoce la muerte en las batallas, y con elección justiciera los halla entre los aventurados y generosos. Muchas veces fue herido Alejandro desarmado donde infinitos de los suyos eran muertos debajo de sus armas. Julio César peleaba y escribía: esto es hacer y decir. En igual precio tuvo su estudio y su vida. Nadando con un brazo, sacó sus *Comentarios* en el otro. No los juzgó por menos vida que su vida.

do extranjeros, otros demasiado incoloros. El fracaso de su empeño pudo hacer pensar que las posibilidades de la prosa castellana se habían extinguido en el *Buscón,* en *Las zahurdas,* en la *Visita de los chistes* o en *El sueño de las calaveras.* Cuando he aquí que aparece Ortega y Gasset y escribe como auténtico español, pero sin casticismo tranochado, y como Quevedo, pero sin parecérsele. En su prosa alienta el genio de la lengua y, no obstante, la personalidad y el momento del escritor. Es el mismo idioma terminante del siglo XVII, pero con los dos siglos más transcurridos; es la prosa arquitectónica del clásico, pero con una arquitectura siglo XX; es el acoplamiento de palabras pensadas una a una, como en Quevedo, pero con el pensamiento propio, y es la preponderancia del verbo sobre el sustantivo, es decir, de la acción sobre las cosas, a tenor con el más genuino ca-

rácter español, aunque evidentemente esta recuperación le haya venido a Ortega y Gasset por la extranjera vía de D'Annunzio.

Ahí está, pues, el ejemplo de Ortega y Gasset contra Ortega y Gasset mismo. En el miserable can muerto, de cuyo hedor todos huían, Jesús notó los blancos dientes, que aun podían ser perlas. En la fatigada prosa de Castilla, Ortega y Gasset descubrió el oculto filón del verbo. Siempre hay una veta oculta para el que se pone a explorar con ahínco.

MENOS ARTISTAS, MAS ARTE

Blasonan de independientes los artistas revolucionarios de hoy, y a un pronto, por las liberalidades que se toman, podría creerse que, en efecto, si alguna virtud les asiste es la de la independencia, tanto de obra como de opinión. En el fondo andan más tra-

bados que nadie. Su traba consiste en una excesiva valoración de los artistas viejos. No dan nada por ellos desde el punto de vista del nuevo arte que creen poseer. Desde el punto de vista del arte común los ven muy altos. Y esta visión amplificadora es la que los impele hacia la creencia de que el arte tradicional no esconde ningún lugar inédito.

Pero "son muchos los llamados y pocos los escogidos"; son muchos los que figuran y pocos los que valen. Por más que la nomenclatura artística universal haya enfilado apellidos, son unos pocos los que verdaderamente cuentan. Sólo que para aislar de la multitud a esos pocos, hace falta una osadía de juicio superior a la que consiente el criterio provinciano. El hombre que no ha traspuesto jamás los límites de la parroquia cree que el señor local es el más poderoso del orbe. Le da su puesto relativo cuando

viaja. Hay que viajar. Además, naturalmente, hay que acercarse a los artistas con elementos y capacidad de examen.

Millares de estampas circulan por el mundo en testimonio de millares de cuadros célebres. Las estampas parecen bien. Como por explicables deficiencias de reproducción no pueden detallar, se supone que en el original existen los valores ausentes en las estampas. Después se ven los originales y resulta que tampoco ostentan los valores supuestos. Tómese a Velázquez, figura magna, cuya superioridad artística nadie se atreve a discutir en el terreno del arte clásico: en toda su obra es de potente concepción, pero en su mayor parte es de ejecución fulera. Esto no quiere decir que Velázquez carezca de méritos absolutos ni mucho menos relativos: quiere decir que, bien mirado, no es tan grande como parece y, sobre to-

do, que se le puede superar. Y si tal ocurre con Velázquez, es de presumir lo que ocurrirá con esa legión de pintores que, siendo afamados, no se le acercan. Pinturas que, como el *Cardenal,* parezcan insuperables, probablemente no pasan de media docena.

Lo propio acontece en las demás artes. La historia acopia nombres. El criterio capaz deja dos, seis, diez. Con esta exigua selección, los modelos que permanecen se agigantan. Miguel Angel, que quedará siempre, aunque sólo se salvase uno, asusta. Pero las esperanzas se dilatan al ver constreñido el espacio de la excelsitud. No hay estorbos en el camino, y el arte, menos asediado, aparece más promisor.

Cuando los propaladores del agotamiento del arte clásico se emancipen de las famas consagradas a fuerza de incompetencia y provincianismo y adopten un criterio más rígido de selección, agrandarán su celo por unos

pocos nombres, pero entreverán posibilidades que la turba les escamotea en la radiación múltiple de su asenso.

EL NUEVO MILAGRO

En Juan Ramón Jiménez ven los poetas de hoy un pariente adelantado. Le ven por su *Diario de un poeta* principalmente. Claro está, por lo más detestable de la obra de este autor.

El *Diario de un poeta recién casado* (como otros libros de poetas noveles) distribuye imágenes preciosas y comunica sentimientos tiernos. No está exento de belleza; pero no es el diario de un poeta, ni siquiera de un poeta recién casado con las musas. Prosa es pensar en armonía las ideas; poesía es sentir rítmicamente las cosas. El pensador contempla un campo y le ve significarse; el poeta le oye cantar. Dicen los díscolos de ahora que esto es música. Conformes: el verso

— el carmen latino — nació para ser cantado. Una depuración en el gusto musical permite pasar del entendimiento de las melodías vulgares al entendimiento de las melodías recónditas. También en la poesía la depuración del gusto conduce de la percepción de los ritmos fáciles a la percepción de los ritmos más complejos. Si hemos sobrepasado el nivel del vulgo no nos perderemos, pues, porque el verso no sea de sonsonete dulzón. Ya estamos hechos al exámetro y al eneasílabo. Pero, con melodía más o menos afiligranada, más o menos ondulante y más o menos esquiva, todo verso ha de cantar, aunque no lleve consonancia, o no es verso, porque no acoge el mundo rítmicamente. El *Diario* no canta. "¡Canción mía, — canta...!" implora precisamente este poeta en otro libro suyo no muy desemejante de aquél. En el *Diario* no canta

su canción. Por eso no es obra de poeta.

Adivínase en la causa de este libro el descreímiento en las posibilidades del arte clásico. Sin duda el autor pensó que en los moldes tradicionales nada nuevo podía añadir a lo conocido, y se fue tras la novedad por otros senderos. Sin embargo, Juan Ramón Jiménez había trabajado antes el soneto clásico puro, el soneto de endecasílabo llano, de cuartetos de rima análoga, de tercetos trirrítmicos, justamente la joya mejor labrada de la poesía clásica española, la que cuenta con artífices de tanta magnitud como Garcilaso, Lope y Quevedo, y labrándola con la penitencia y la fe que luego le abandonaron, supo obtener sus *Sonetos espirituales*, su *Octubre*, en particular, soneto estupendo, donde los viejos odres rezuman un vino nuevo y áspero, recién cogido.

Véase, pues, cómo junto a veinte





sonetos milagrosos de nuestros clásicos había lugar para un nuevo milagro. Todo era dar con él. Pasarán los años y cantará fresco *Octubre* cuando del *Diario de un poeta recién casado* no queden vestigios. Y aun *Octubre,* con sus versos partidos, es susceptible de mejoramiento, como en una técnica exigente lo es la prosa de Ortega y Gasset, todavía con algún barbarismo y de construcción a menudo vacilante.

NUEVA MISION DEL PINTOR

Contra Miguel Angel, que era un apasionado de él, Leonardo no amaba el dibujo. Lo cultivaba con maestría, es claro, pero sólo como tránsito a la pintura. Después de Leonardo se han conocido dibujantes excelsos. Durero y Holbein de los principales.

No obstante, para que el desamor de Leonardo sea de todo punto in-

consistente, al dibujo le falta cumplir gran trecho. Podría decirse que está en mantillas aún. Y está en mantillas porque, mientras la pintura ha aprendido a bastarse a sí misma, el dibujo, a pesar de Holbein y Durero, no sabe sostenerse sin la complicidad del papel. Obsérvese cualquiera de las más concluídas cabezas de Holbein: el dibujo sólo cubre una parte de la superficie en que se sustenta, dejando el resto sin hollar. Pero el dibujo no debe representar solamente los contornos. Una cara tiene valores en los límites que su colocación presenta a la vista y los tiene en todos sus planos. Valor plástico hay en la prominencia nasal y valor plástico en la tersura de la mejilla que se muestra de frente. Estos valores deben representarse por líneas. No hacerlo, es esbozar, sin concluir. Esbozo es propiamente hasta ahora todo el dibujo, aun el de los maestros.

He ahí, pues, todo un filón inédito de la pintura clásica. Un artista que saque al dibujo de su carácter de esbozo, puede hacer lo que nadie ha hecho hasta hoy.

Pero aun el dibujo, en la superación del esquema, puede adquirir mayor significación.

Pintar es pintar, ante todo, indudablemente. Sin embargo, pintar no quiere decir aplicar a una superficie consistente dada, determinados colores ni mucho menos determinados productos de industria. La pintura empieza por fingir las líneas. No se ve por qué no ha de fingir los colores también, mayormente cuando los colores son menos estables que las líneas. Si un trazo figura la forma, otro trazo puede figurar la coloración. Pensar lo contrario es sustentar contra la virtud del arte un resto de mimetismo. Medítese sobre lo que parecería un pintor que quisiese transportar a la tela objetos

reales, como lo han hecho algunos pintores de vanguardia. Pues, poco más o menos, tal es lo que hacen todos al imitar el color: llevan a la tela un objeto real; tan real, que el verde que se aplica en el cuadro no es otra cosa que el verde de la llanura transcripta: un determinado número de vibraciones materiales. El arte se venga de la infidelidad de los pintores con solo dejar correr el tiempo. Los años pasan y el color del cuadro se altera o se pierde, quedando en pie las líneas nada más, es decir, la ficción, lo artístico.

Pues bien, el dibujo está llamado a reemplazar a la pintura. Con el dibujo — con la pluma, con el lápiz, con el carbón, con el sanguíneo, con cualquier adherencia que no intente semejar la realidad y que si muda de iluminación no pierda su esencial cometido de forma — puede y debe representarse el color. El secreto está

en saber dar la sensación de la luz con las líneas — con las líneas y no con el difumino, ojo — como en algunos cuadros de Goya que han perdido el color, se da con los rastros del pincel. Carriére hizo algo de esto, aunque sin la plenitud que acaso habría obtenido de no adoptar un estilo brumoso, en el que se echa de menos la construcción. Sus cuadros ya parecen pinturas vahídas.

Ahí tienen los pintores una misión grande y promisora sin salirse de ese arte tradicional que creen exhausto.

UNA ARQUITECTURA RE GRACIA ESENCIAL

La mayoría de los adornos que ostenta la arquitectura gótica responde a necesidades reales de la construcción. Dirase lo que se quiera, por ejemplo, de los orígenes de la ojiva, que unos atribuyen a la imitación de las tien-

das de campaña de los soldados sarracenos cuando invadieron a Italia, y otros a la casual intersección de dos arcos de medio punto. El hecho es que el arco ojival permite socavar a mayor altura que las naves laterales la nave céntrica y sustentarla sin peligro de derrumbe en pilares esbeltos, lo que la basílica romana no consentía con su bóveda de cañón. Con todo, no faltan los adornos supérfluos en las construcciones góticas. Si el *Duomo* de Milán se echase a rodar por una montaña, al detenerse habría perdido toda su floración de agujas y torrecillas que sólo al tanteo se podrían reconstruir. Del *Partenón*, a un lado sus frisos, apenas parece posible borrar una arista sin que la más estricta coordinación permitiese restituirla. Es que los adornos de esta obra tienen más acentuado carácter de forzosidad. El gótico sobrepasa con una imaginación ardiente la forzosidad artísti-

ca; y después del gótico toda la arquitectura sugiere insensiblemente la idea exagerada, pero no falsa, de un puro adorno innecesario. "Barroco" es el nombre del estilo más recargado, y según todas las probabilidades, la palabra "barroco", derivada a lo que parece del nombre de una de las falsas figuras lógicas, quiere decir "feo".

Contra lo barroco, contra el cúmulo de superfluidad, se ha erguido el deseo de una arquitectura austera, limpia, desnuda. Es el deseo mejor fundado y mejor encaminado de todos los manifiestos en las artes de hoy. Se ha excedido en su acento. Por evitar la decoración supérflua ha dado en una hurañía elemental. La decoración puede holgar en todas partes desde el punto de vista práctico. Una mesa cumple su función de mesa con su tapa lisa, sus patas tiesas, su cruceta y sus travesaños; pero el hombre condenado a contemplar únicamente este mueble

PROSA CLÁSICA

DE

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

...Ni creo que Dante redivivo hallase en ello ocasión para la censura Era demasiado doctor en voluptuosidades para ignorar esta duplicada delicia que es, a veces, no mirar el mundo por derecho sino oblícuamente, reflejado en las variaciones de un semblante. Cierta vez habla — ¡siete siglos antes que Heredia! — de que ve espejada en una pupila la nave que desciende corriente abajo. (Par. XVII - 41 - 42). ¡Grave confesión, no es cierto! Porque ella supone ineludiblemente la experiencia de inclinaciones muy próximas sobre ojos muy dóciles. Y nos complace sorprender a nuestra lírica hiena en tan dulce intimidad, geógrafo de ríos que fluyen por pupilas, piloto de naves que bogan niña adentro. Este verso encierra un dato biográfico de una indiscreción ejemplar y es un documento auténtico en la hoja de servicios sentimentales prestados por el poeta. Como luego hablaremos de su táctica de distancia bueno es que ahora subrayemos sus hazañas de proximidad.

hosco, acabaría por adquirir una aspereza insociable. A una casa le bastan sus paredes revestidas y su techo; pero esta casa, que preservaría de la intemperie, conduciría a una ingente desolación espiritual. La decoración en la arquitectura tiene, pues, el objeto que en todas las otras expansiones tiene el arte: hacer bello lo útil; satisfacer las exigencias espirituales cuando las materiales están satisfechas. Y con este objeto, o nada es necesario en la vida, fuera de comer y procrear, o es necesaria la decoración arquitectónica.

Sin embargo, reducida a sus justos límites la aspiración, ese es el camino para arribar a un nuevo estilo superior en la arquitectura. Adorno no significa necesariamente adherencia de ornato. El ángulo abolido es un adorno; la ondulación que se imprime a la línea superior de un muro es un adorno. Sólo que este adorno es de estructura y no de superficie, como lo son

la moldura o la mascarilla. Buscar esta especie de adorno, o, para hablar con más propiedad, buscar la forma graciosa que haga innecesario el adorno en su sentido etimológico, puede ser el más noble empeño de la arquitectura. Si a él se entregan con fervor e inteligencia, los arquitectos hallarán inmensas zonas inexploradas aún. Desde luego, no se hable de perseguir la veracidad en oposición con toda esa arquitectura de feria que finge los materiales y, no conforme con recargar adornos, los simula con claroscuros y pintarrajeos. En cualquier senda en que se halle, un arquitecto que se precie ya no cometerá estos atentados.

La ciudad moderna es de habitación paredaña. Después de haber aprovechado y orientado lo mejor posible, para las urgencias materiales, el espacio interior, no le queda, pues, al arquitecto otra posibilidad estilística que la de engalanar el frente. Pero engala-

nar una fachada es bien poco. Cualquier albañil lo hace con éxito, sobre todo en el gusto de los propietarios de la ciudad moderna. Por eso la edificación actual ha creado el tipo del constructor, que los antiguos no conocían y que es poco más que un albañil con rudimentarios conocimientos de estática e higiene. Para las necesidades de la construcción de hoy, sobran generalmente los arquitectos. Contra este absurdo no hay nada que hacer sino en el terreno político o sociológico. La política, si alguien puede hacerlo, es la que tiene en sus manos dilatar las ciudades y volver factible la construcción aíslada y, con ella, la construcción de estructura artística. Mientras tanto, les quedan a los arquitectos algunos edificios públicos y algún palacete señorial. Exiguo campo; pero si en él ensayan un nuevo estilo de gracias esenciales y conformes en lo posible con la modalidad de la época,

hasta pueden provocar aquella acción política reformadora de la edificación urbana. Por lo demás, no se olvide que para inmortalizar la arquitectura griega bastó un edificio.

ESPERANZA DE LA ESCULTURA

Después de Fidias fue posible Miguel Angel; después de Miguel Angel fue Posible Rodin. Sin duda Rodin dista más de Miguel Angel que Miguel Angel de Fidias; pero no por poquedad de concepción. Como concepción, es la de Rodin una de las más enérgicas producciones artísticas. Le faltó ejecución. Del *Pensador* no se ve más que la silueta. Falta en esta silueta la plenitud de la obra conclusa. En casi toda su escultura se echa de menos. Parece escultura antiquísima desenterrada. Para más parecerlo, hasta es fragmentaria a menudo, como si en un vagabundaje milenario hubiese ido dejan-

do un miembro aquí, otro allá, y llegase a nosotros mutilada. Y no porque Rodin careciese de garra de modelador. Algunos de sus retratos — el de Falguiéres entre los primeros — hablan elocuentemente de la destreza de su pulgar en trance de hollar el barro con prolijidad de valores. Rodin hallábase imbuído del ansia de la escultura pasionista, y a eso se debe que las más de sus obras hayan quedado abocetadas.

Con todo, la concepción monumental de su escultura representa una nueva incorporación en la plástica. Es asimismo un aporte, aunque de menor bulto, la tortura de su concepción, mantenida incluso en las actitudes serenas, como en la del *Pensador,* donde el absoluto reposo se quiebra con el violento apoyo del codo derecho. Concebir en la magnitud y en la contorsión de Rodin y ejecutar como Miguel Angel, como el *David,* que parece crea-

do talmente por la cantera, es todavía una esperanza de la escultura.

FIN

Sería fátuamente arrogarse el papel de dios querer prevenir todas las posibilidades que aun encierra el arte clásico. Aquí concluye, pues, la enumeración iniciada. Basta, por lo demás, señalar una para legitimar la presunción de otras y destruir el supuesto impremeditado de la consunción de ese arte. El cultivo promisor del arte es posible ahora y siempre. Sólo que para cultivarlo con posibilidad hay que conocerlo, y para conocerlo hay que inmiscuírse en sus condiciones naturales.

El arte no es una actitud. Hay actitudes artísticas. El arte es objetivo. Como toda objetividad, conlleva el vigor de un derecho antecedente de las actitudes. Puédese malear ese derecho para dar cabida a la actitud en la ob-

jetividad. En la proporción en que se logre uno se obtendrá lo otro. Pero el reconocimiento del derecho objetivo es previo a la actitud, como en el vuelo de la paloma los invisibles peldaños del aire.

Los artistas de vanguardia son insurrectos de la objetividad del arte. Jamás lograrán una actitud artística. Mucho será si por compensación de exceso con el espectáculo de su impotencia alborotadora devuelven el entendimiento a la gracia.

INDICE DEL TEXTO

INDICE DE ILUSTRACIONES

Imprenta Mercatali. — Acoyte 271. — Buenos Aires